

Cuadernos Hispanoamericanos

Artículos de
Elvira Lindo
Abilio Estévez
Reina María Rodríguez
Juan Bonilla
Miguel Huezo Mixco

Poemas de
Luis García Montero
Jesús Munárriz

Ilustraciones de Denis Long

Agencia Española de Cooperación Internacional



728
febrero 2011

Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo
Ministra de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Trinidad Jiménez
Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
Soraya Rodríguez Ramos
Director AECID
Francisco Moza
Director de Relaciones Culturales y Científicas
Carlos Alberdi
Jefe del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Miguel Albero
Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Lain Entralgo. Luis Rosales. José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamin Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/11/13. Subscripciones: 91 582 79 45
e- mail: cuadernos.hispanoamericanos@aecid.es
Secretaria de Redacción: **Elena García Valdivieso**
e-mail: elena.garciavaldivieso@aecid.es
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Solana e Hijos, A.G., S.A.U.
San Alnfonso, 26. La Fortuna, Leganés.
Diseño: **Cristina Vergara**
Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 0011-250 X - NIPO: 502-11-003-7
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca
La revista puede consultarse en
www.cervantesvirtual.com

728 Índice

El oficio de escribir

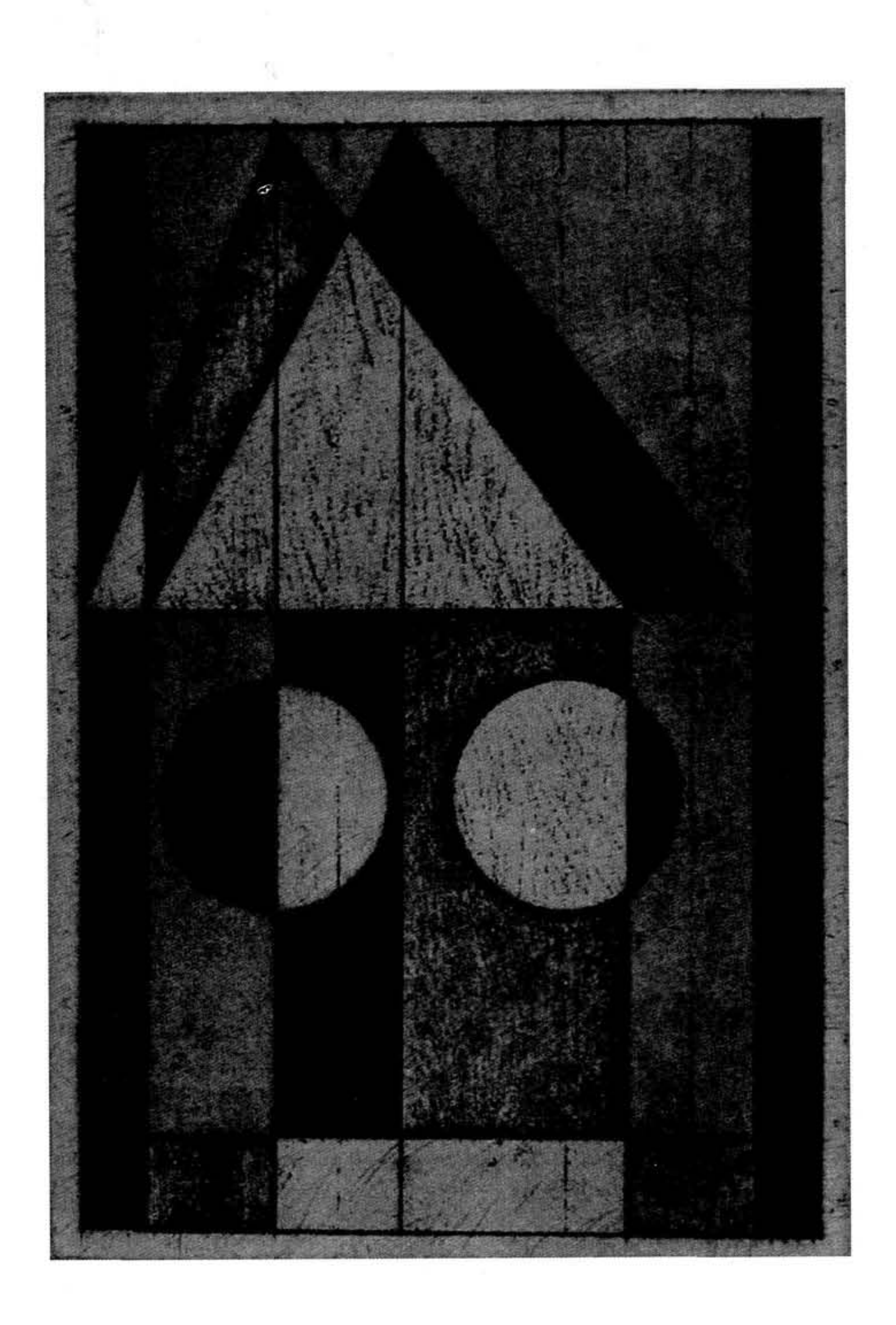
Mesa revuelta

Creación

Punto de vista

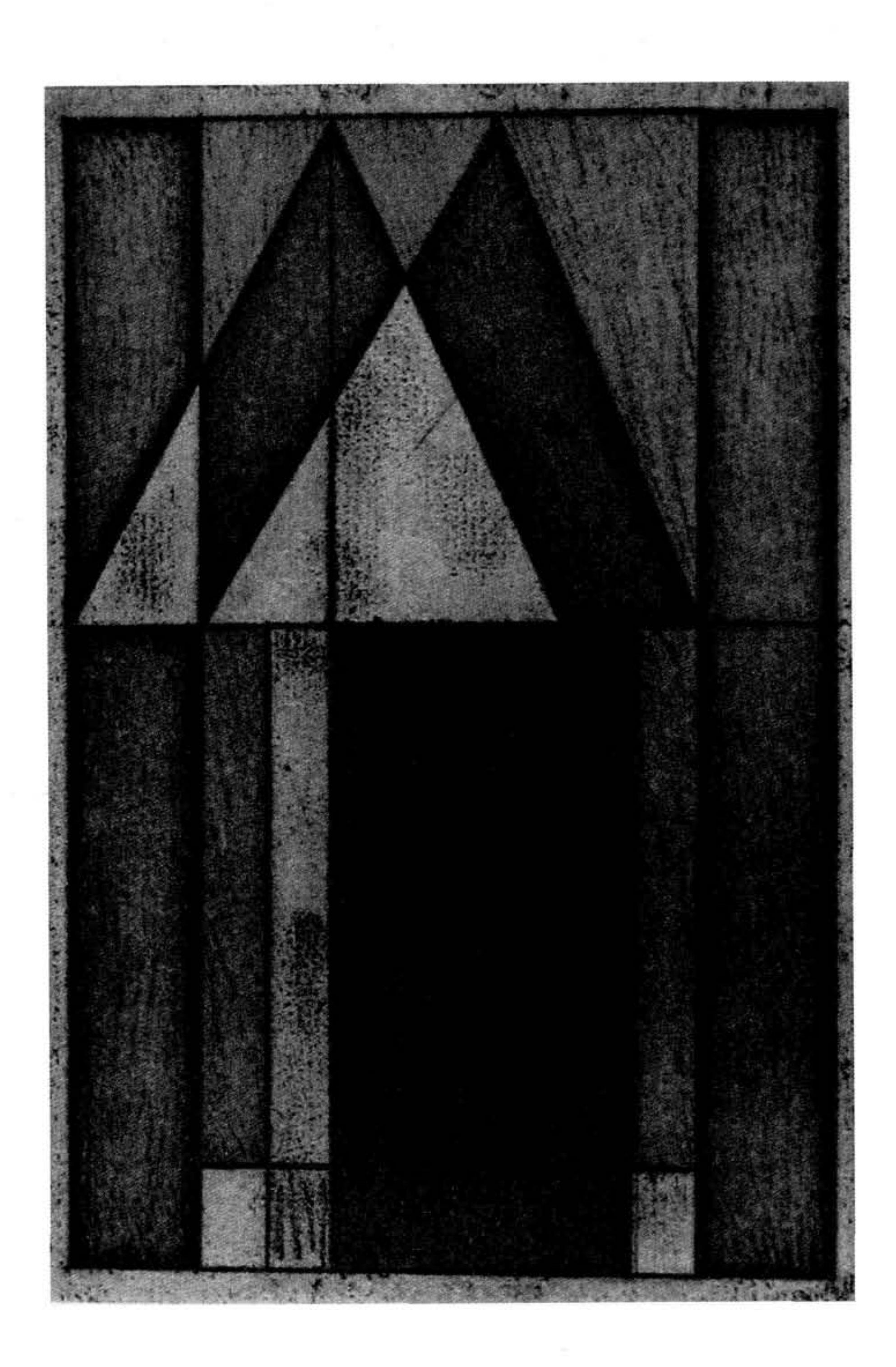
Entrevista

Biblioteca





CH



Escritora, al fin

Elvira Lindo

Pese a ganarme la vida escribiendo desde los diecinueve años no adopté el nombre de este oficio como propio hasta hace muy poco tiempo. Hace unos cinco años tal vez, cuando la palabra escritora aparecía delante de mi nombre en las reseñas o cuando los lectores así me nombraban con insistencia al dirigirse a mí. Escritora. Me impresionan esos jóvenes que habiendo escrito unos cuantos versos se autodenominan poetas o esos novelistas que hablan de su «obra» teniendo en su haber una sola novela. Parece que están convencidos de que uno es lo que dice ser y más aún si se trata de uno de estos oficios artísticos en los que abundan la palabrería y el autoengaño.

Hay tantas novelas escritas en la cabeza y contadas una y otra vez delante de unas copas. Yo misma he escrito alguna de esas novelas. Cuando era muy joven y soñaba con este oficio solía contar mis argumentos con todo detalle, la biblia de personajes, el ambiente en el que quería que la historia fluyera. El alcohol parecía excitar la invención hasta tal punto que me veía volviendo a casa y, sin apenas quitarme el abrigo, aporreaba la máquina hasta que esa novela, que de manera tan exacta estaba escrita en la mente, inundaba los folios de palabras. Pero el impulso, ay, se desvanecía en el taxi de vuelta y cuando llegaba la mañana el agua de la ducha parecía llevarse por el sumidero los aromas y los sueños de la noche anterior. No quedaba nada, nada. La elocuencia se había perdido y toda la energía creativa se consumía en escribir textos que me convertían en una guionista con aspiraciones literarias, o sea, en una guionista.

Era frustrante comprobar cómo aquella pulsión interior que en la infancia y en la adolescencia me llevaron a escribir con la concentración absoluta que el niño dedica al juego se habían esfuma-

do y mi cabeza se perdía en ensoñaciones y proyectos que posponía con buenas excusas para la demora. Ya se sabe cuál es la coartada común a todos los que no encuentran el momento de actuar: es la propia vida la que decide cuándo es el momento de realizar un deseo, no nosotros.

Jamás consideré que hubiera literatura en los guiones que escribía para la radio. Pero es que tampoco me consideraba guionista. Tenía un oficio tan difuso como yo: escribía, representaba, presentaba... La primera vez que firmé un contrato con ese nombre, guionista, experimenté una íntima alegría: un administrativo de la radio televisión pública le había puesto nombre al fin a lo que llevaba haciendo muchos años. Con la perspectiva que da el tiempo me doy cuenta de aquellos guiones tenían un fuerte impulso literario, eran pequeños sketches, cuentos en el sentido más tradicional del término, para los que luego más tarde buscaba voces y música que ayudaran a contar una pequeña historia. Hoy sé que la radio es el medio más cercano a la literatura. No lo digo porque durante diez años fuera mi escuela sino porque habiendo escrito para televisión o para el cine, encuentro que la radio le pide al oyente lo mismo que los libros piden al lector: que dibuje él mismo las imágenes. Un texto leído por la radio nos devuelve a la antigua actitud del niño que escucha un cuento leído por sus mayores, y es un medio con un gran poder de evocación, que no necesita de muchos materiales más allá de las palabras y las voces para crear un universo.

Diez años escribiendo para un medio tan peculiar en el que se trata de atrapar la atención de un oyente que ya no permanece, como veíamos hacer a nuestros abuelos, sentado al lado del aparato sino que se mueve de una habitación a otra, marcan el estilo. Lo despojan de pomposidad, de artificio, y lo hacen por fuerza sencillo, directo y expresivo. O tal vez yo aceptara sin resistencia esas pautas, porque era la sintaxis con la que había nacido y no podía luchar contra ella. Cuando empecé a escribir por cuenta propia, sin que el tiempo o el espacio me condicionaran tanto como en los medios audiovisuales, recibí entre sorprendida y aliviada la libertad con la que podía expresarme, pero la costumbre de trabajar para otros me había hecho poco complaciente conmigo misma y no pude evitar que permaneciera en mí la costumbre

de descartar adjetivos. Un sustantivo no puede llevar tanto peso, suelo decirme cuando corrijo, con un adjetivo basta, con el adjetivo justo. Pero realmente no sé si puedo atribuir mi manera actual de narrar a los años en que tuve que ser escrupulosa con el tiempo y considerada con el oyente o si realmente la sintaxis es una marca de fábrica, como el timbre de la voz o la manera de andar.

Para convertirme definitivamente en escritora tuve que comprender que, aunque los libros se piensan y se pasean antes de escribirlos, hay que aceptar que en el camino que va del pensamiento a la palabra escrita se esfuma parte de esa maravilla que creíamos estar seguros de poseer. Hay algo tangible en las palabras, como lo hay en el óleo, en la piedra o en el mármol, que hace que haya que luchar con un material que a menudo no nos da lo que nosotros esperábamos. Es inevitable que la novela nazca de una desilusión.

En mi deseo de ser escritora también tuve que someterme a una disciplina impuesta sólo por mí, sin fechas de entrega ni exigencias de superiores. Un libro lo escribes porque quieres y más te vale enfrentarte pronto a la idea de que sólo se es escritor cuando se escribe o cuando se piensa firmemente en algo que sin duda quieres escribir. Aunque suene paradójico el escritor no fantasea sino que crea un mundo, un ambiente, una situación que deben ser tan claros como su misma vida diaria. Es un fracaso si el lector, al leer una novela, se siente ante una invención o un artificio y no involucrado en algo real que sucede cada vez que él se sumerge en sus páginas.

Fueron otras muchas cosas las que hube de superar para sentirme y sentarme libre ante la pantalla en blanco. Para empezar, tratar de que desaparecieran todas esas presencias fantasmales que, agazapadas en el hombro de cualquier escritor, lo asedian cada vez que comienza a escribir una historia, advirtiéndole de posibles fracasos, recordándole tendencias o prejuicios críticos. Entre esas presencias, también está la de los amigos y la de la familia, que avivan tus pudores y te conminan a no ser audaz, por si ese atrevimiento pudiera salpicarle a ellos. Todos deben ser expulsados en tu encuentro solitario con la literatura: quien escribe no ha de pensar en nadie, ni en amigos, ni en familia, ni en esos críti-

cos que sabes de antemano que te juzgarán más por la idea que tienen de ti que por el libro que llegará a sus manos. Sabes todo. Sabes dirán que hay un exceso de diálogos provocados por tu pasado de guionista; sabes la penitencia por la que habrá de pasar cada libro; el punto flaco que van a señalarle, ese punto flaco que tal vez sea lo más querido por ti, lo que has dado de más, aquello que provoca algo de vergüenza, que te hace escritora por encima de lo que piense cualquiera. Pues bien, eso que sabes, has de olvidarlo y ponerte a escribir como si nada importara.

Sé muy bien lo que es vivir en este mundo de la literatura con una imagen de ti misma cargada de adjetivos manidos que te reducen a un estereotipo. La guionista, la articulista, la autora de libros infantiles, la esposa de escritor reconocido, la escritora humorística y, por tanto, frívola o, por suavizarlo, la que escribe en un tono ligero. También habrás de olvidar estos adjetivos que te persiguen y demostrar que harás siempre aquello que responda a tu interés íntimo del momento, sin dejarte engatusar por los que te aprecian o desanimar por los que te detestan.

No hay ninguna razón para pensar que la infelicidad contribuye a crear buenos libros, más bien la historia de la literatura constata que hubo escritores que escribieron obras excelentes a pesar de la desgracia. De todas formas, sí es cierto que en este oficio hay que convivir con la incertidumbre y la insatisfacción, y que tal vez sean esas dos sensaciones las que le empujen a uno a no estancarse en un terreno seguro. «Déjeme escribir algo serio», le pedía Chéjov al dueño del periódico al que mandaba cuentecillos cómicos con pseudónimo. Era como decirle, déjeme ser algo distinto de lo que esperan de mí. Y no es que sus historietas humorísticas no tuvieran mérito sino que él quería ser libre decidiendo el tono y el compromiso que adoptaba con los personajes.

No existe literatura sin riesgo ni sin valor para afrontarlo. No suelo pensar en los libros que he escrito pero todos ellos han supuesto para mí un paso adelante. Cada uno poseía algo que rompía con el anterior y me convertía en lo que siempre he querido ser, imprevisible. A estas alturas, tras muchos libros para niños y cuatro novelas no sé juzgar ni quiero aquello que ya he escrito. Es mejor que el juicio sea de otros. El tiempo me ha ense-

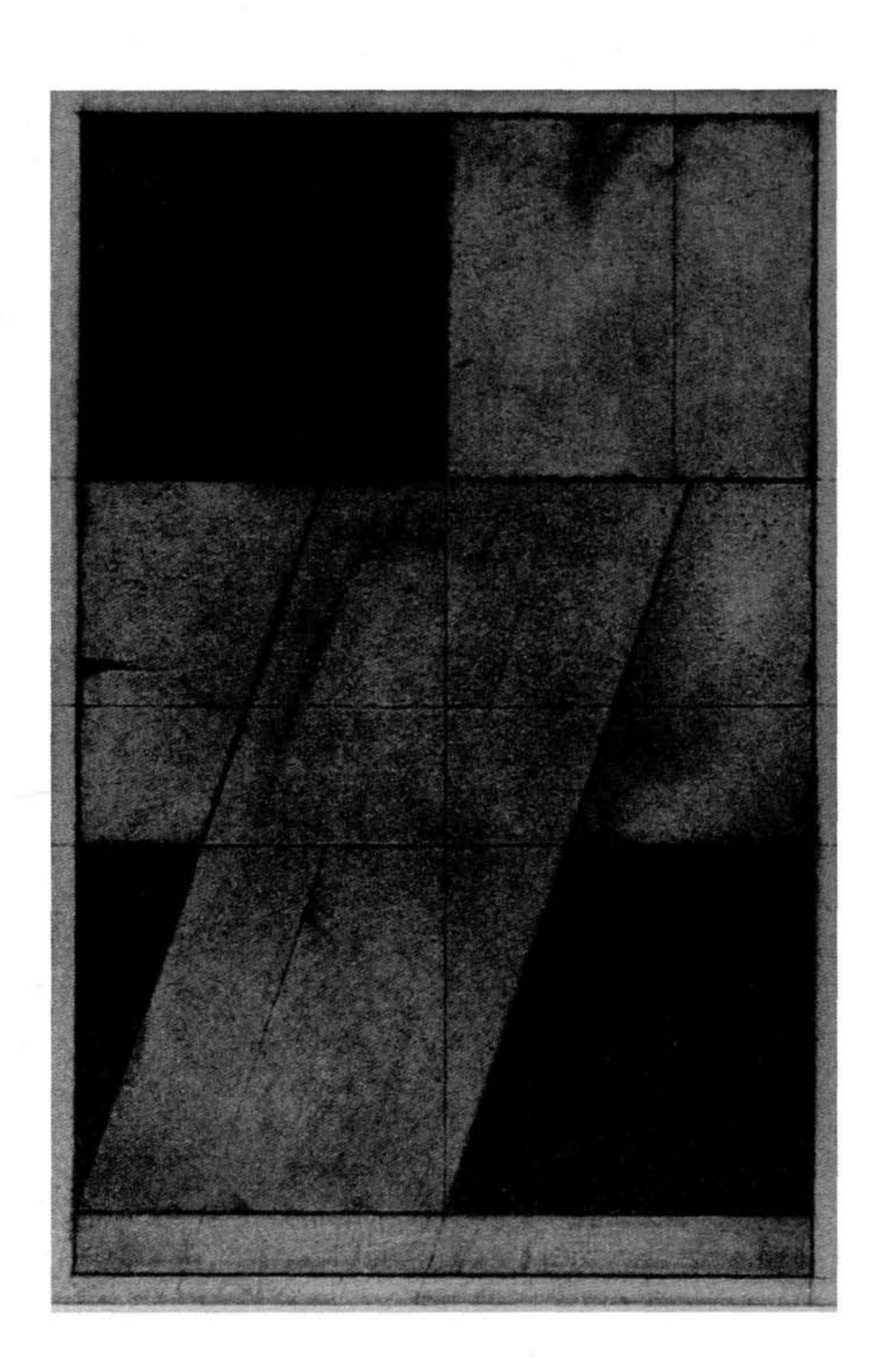
ñado que ser demasiado severo con uno mismo es tan estéril y paralizante como regodearse en aquello que fue bien recibido.

Aunque nunca, o casi nunca, abra las novelas que escribí por no querer atormentarme con sus errores, hay algo que nadie, ni yo misma, podrá reprocharme: no haberme arriesgado a dar un quiebro cuando muchos lectores esperaban de mí que no cambiara nunca. El humor no se valora pero es adictivo para el lector y se irrita si el encargado de divertirle renuncia a ello. Dejé mis libros juveniles en el momento en que vendían más ejemplares, dejé mis artículos humorísticos en su momento de más popularidad. He tenido que escuchar no pocas veces ese reproche cansino del porqué has cambiado, o porqué nos has abandonado. La razón es: porque soy como soy en el presente. Porque escribo como soy en el presente. Y ya no me siento atada a ninguna voluntad que no sea la mía. Eso, eso es precisamente lo que hace que hoy sepa que tengo un oficio, un oficio que la lectura inoculó en mí a los nueve años y al que me he dedicado toda la vida de una manera u otra, aunque sea hace poco tiempo cuando me he considerado con el derecho a definirme como escritora. Puede que todo haya sido un proceso de maduración y que finalmente sea capaz de narrar la experiencia, de observar y contarlo, de imaginar.

Cuando paseo, cuando hablo, cuando pierdo el tiempo, cuando amo, cuando dudo, cuando siento el impulso de la creación. Cuando escribo. En todos esos momentos, soy escritora. Y no sé ser nada más




Mesa
revuelta



El horror de la invención

Abilio Estévez

Decir a estas alturas que José Emilio Pacheco es un gran poeta (sobre todo después de la resonancia de su merecido premio Cervantes), puede parece una simpleza. Los extraordinarios versos de *Los elementos de la noche*, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, de *Irás y no volverás*, leídos en voz alta a los amigos y escritos en disimuladas cartas de amor, han hecho que algunas veces el otro Pacheco, el narrador, se nos haya quedado un tanto oculto tras la silencio de la pereza. Poseo, desde su aparición en 1987, manoseada, subrayada, la «autoantología» con que el título de *Fin de siglo y otros poemas* publicara en La Habana, Casa de las Américas. Fue quizá mi primera relación con José Emilio Pacheco, la que abrió las puertas a otros libros. A mi conversación acuden dos versos recurrentes que no por repetidos con una sonrisa dejan de resultarme dolorosos:

> «Dure una noche o siete lustros, ningún amor
> termina felizmente».

No obstante, comencé el conocimiento del Pacheco narrador con *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales.* Se trata de una colección que reúne cuentos escritos entre 1956 y 1984, y donde se aprecia la influencia de Borges que el mismo Pacheco se encarga de reconocer: «La sangre de Medusa» y «La noche del inmortal» son los primeros cuentos mexicanos que ostentan el influjo descarado de Borges». Y uno se siente tentado a aceptarlo, no sólo por la prosa elaborada, de palabras y sintaxis infalibles, la obsesiva necesidad de perfeccionamiento que lo ha llevado a expresar que «escribir es el cuento de nunca acabar», «rescribir es negarse a capitular ante la avasalladora imperfección», sino además (después de todo «escribir bien» no es exclusivo de Borges)

por ciertos mecanismos de la imaginación, por el modo de ver la realidad como algo no comprensible del todo, y por creer (cosa que también lo acerca a Alfonso Reyes) que aquello que se ha leído es tan nuestro como aquello que se ha vivido.

En «La sangre de Medusa», cuento publicado por Juan José Arreola en 1958, es decir, cuando el autor tenía diecinueve años, debe ir tal vez a buscarse el origen, la primera obsesión que nueve años después se convertiría en una novela inquietante y atroz. Hablo, por supuesto, de *Morirás lejos*.

Según tengo entendido, cuando apareció, esta extraña novela pasó sin demasiadas penas ni glorias. Supongo que para entonces desconcertara su ardua estructura, esa narración en la que uno entra como en laberinto de combinaciones, de hipótesis difícilmente comprobables, donde la literatura parece detenerse frente a un espejo para observar el proceso de su propia gestación. Aquella célebre frase de Flaubert que por años constituyó el alfa y el omega de todo hecho narrativo, aquel dogma: «el escritor debería estar en su obra como Dios en la creación: presente pero invisible», no es tenido en cuenta aquí. Y no es su única irreverencia. Para quien dijo que la novela es, primero, la creación de personajes, también tiene este libro un sorprendente portazo de desdén.

Sólo hay dos personajes en ella: un hombre sentado en el banco de un parque leyendo un periódico; otro que lo observa desde la ventana de un edificio. Poco sabremos de ambos, y lo que logremos saber no serán más que probabilidades. Ni siquiera el aspecto físico de estos dos hombres nos será revelado. Las descripciones físicas han sido cuidadosamente evitadas. Ignoraremos el color de los ojos, la altura de las frentes, el tono de las voces. El físico, como en las novelas del XIX, no nos servirá para entender la psicología; tampoco para rebatirla. Tendrán que bastarnos dos hombres ahí: uno que lee el periódico, otro que no deja de observarlo.

El primero de ambos, el del banco del parque, es llamado Alguien. Puede tratarse de un obrero calificado a quien la automatización despojó de su trabajo; un delincuente sexual; un padre que ha perdido a su hijo; el amante de alguna mujer que debe cruzar el parque; un nostálgico que, nacido en los alrededores, intenta recuperar su infancia; un detective privado. Una serie de posi-

bilidades hasta la de que sea (y esto es importante) una víctima del que acecha y lleva el ingente propósito de la venganza. Por supuesto, tampoco debe desecharse el que ese Alguien sea sólo una alucinación. En los capítulos llamados *Salónica* se darán diversas explicaciones sobre quién es uno y quién otro, según el alfabeto, y si no se continúan las posibilidades es porque, declara el autor, la *a* es la último grafía posible.

En cuanto al que acecha, se le llamará eme (así, con minúsculas) y de él sí sabremos (o creeremos saber) algo cierto; se trata de un criminal de guerra nazi refugiado en una no nombrada capital latinoamericana.

Entre el acto del que mira (el paranoico, el aterrado) y la pasividad del que es mirado, ese hombre del parque (quien quizá descanse con ingenuidad cada día en el mismo banco, quien quizá va al parque con propósitos ajenos a eme, quien quizá no exista, o quien quizá sea la víctima que desea convertirse en victimario), la novela despliega la laboriosa historia de la persecución de los judíos, desde los tiempos de las legiones romanas de Tito, hasta los campos de exterminio alemanes en este siglo.

Los pasajes de historia antigua y reciente ¿quién los relata, quién los imagina? ¿Es alguien ese eme, es el propio autor? Ni se sabe ni importa. En esa imprecisión (como en las tantas y deliberadas imprecisiones de la novela) radica uno de sus mayores encantos, porque, repito, es una novela que está página tras página creándose a sí misma, y el lector, por tanto, no puede permanecer ajeno, pasivo, sino que debe participar del acto de creación, debe crear él mismo una realidad a partir de las múltiples realidades que *Morirás lejos* le propone.

Esta novela de José Emilio Pacheco nos recuerda que ficción es ficción, que aquello que cuenta pudo haber sido tanto como pudo no haber sido. En ella vamos asistiendo al proceso maravilloso en que el castillo de naipes del escritor se transforma en un hermoso castillo de acero y cristal (Nabokov *dixit*). Insisto: entre los deleites que provoca esta novela, se halla el de ir mostrando cómo la narración se hace a sí misma, por eso, a mi modo de ver, *Morirás lejos* es, primero, una reflexión sobre el hecho literario. Por tanto, Pacheco no parece haber creído necesario desechar ninguna posibilidad. Para él no había material desechable. Los

brindó todos, y no únicamente con generosidad, sino además con malicia. Le agradecemos esa astucia que permite al lector completar, elegir, determinar, que lo obliga a una permanente vigilia sobre el texto. «Todo esto –escribe– es un ejercicio tan lleno de referencias a otros libros que seguir su desarrollo es tiempo perdido». Y agrega: «Alguien se divierte imaginando. Alguien pasa las horas de espera imaginando». En la página cincuenta y uno se puede leer: «En los labios del hombre sentado al que llamaremos Alguien, podrá leer quien tenga el entrenamiento necesario murmullos que no se escuchan pero que inventa o contempla *el narrador omnividente*». Y una nota al pie: «¿Quién es el narrador omnividente? uno de dos: eme o el hombre sentado a unos catorce metros del pozo con 'El aviso oportuno' entre las manos».

Un pasaje me parece significativo y en él quisiera detenerme un breve instante. Entre las explicaciones que se dan sobre Alguien también se puede contar con que éste sea un dramaturgo frustrado; no ha logrado publicar ni ver sus obras en escena. De este modo, iría al parque a imaginar la pieza sobre un sefardí que decidió convertirse al catolicismo para no verse obligado a abandonar Toledo cuando los Reyes Católicos, con el pretexto de purificar el país recién unificado, expulsaron a los judíos de España. El hombre, llamado Pedro Farías de Villalobos, poderoso, económicamente influyente, continuó a ocultas los ritos talmúdicos hasta verse descubierto ante el Santo Oficio por un denunciante anónimo. Salvado por milagro de la hoguera, Farías de Villalobos es condenado al exilio en Salónica, como tantos otros sefardíes. La obra de teatro comenzaría en el momento en que el hombre, empobrecido y ultrajado, conversa con un compañero de exilio, le dice que se vengará tarde o temprano del inquisidor que le impuso la condena, puesto que este hombre es fácilmente reconocible gracias a una cicatriz que lleva en la axila izquierda. Su interlocutor resulta ser el victimario, víctima él también (como tantas veces sucede) del propio poder que mantenía. Villalobos decide tomar venganza cuando sube a escena (teatro dentro del teatro) el Director de la puesta, quien pide se repita el ensayo, con la variante de que en esta oportunidad también él (el Director) formará parte de la acción; también él, junto con Villalobos, incriminará al antiguo

victimario: juntos lo llevarán a un cuarto donde podemos suponer que será consumada la venganza.

¿Se ha tratado, en realidad, de una trampa, teatro montado para desenmascarar y ejecutar al antiguo miembro de la Inquisición?

El pasaje llama la atención no sólo porque en él se introduzca un nuevo ingrediente histórico en la persecución de los judíos, la expulsión de los sefardíes ordenada por Fernando e Isabel, sino porque además esboza un nuevo elemento de incertidumbre en la relación literatura-realidad, como si sus límites se hicieran cada vez más borrosos.

En su estudio *La novela mexicana (1967-1982)*, el investigador John Brushwood aventura la hipótesis de que el tema fundamental de *Morirás lejos* sea la «invención de la realidad». El triunfo de la ficción es reconocido con soberbia por el propio Pacheco: «se sabe –declara– que desde antes de Scheherezada las ficciones son un medio de postergar la sentencia de muerte».

De ahí que el lector de *Morirás lejos* se sienta, como ya he dicho, libre para elegir, creador él también desde la primera página. Casi no necesita que se le advierta: «...fiel a sus monótonas elipsis, a su forma de pasar el tiempo y deshacer la tensión de una inminencia, el narrador propone ahora un sistema de posibilidades afines con objeto de que *tú* [este *tú* ha sido lanzado directo a la cara del lector] escojas la que creas verdadera. Se aventuran hipótesis. Nada pretende ser definitivo».

En el apéndice, tendremos la facultad de elegir entre seis finales posibles.

Pero no debemos llamarnos a engaño. Como era de esperar, la libertad del lector no es tan rotunda como a simple vista podría suponerse, y la lectura de *Morirás lejos* nos deja en un triste rincón. Una verdad violenta se queda con nosotros después de tantas hipótesis, de tantas imposturas:

> «...y los judíos perdieron así toda esperanza ya no de victoria sino de salvación. Porque el hambre devoraba a Jerusalén; los techos hervían de mujeres y niños agonizantes; las calles se poblaban de muertos y de hombres como fantasmas. Nadie tenía ya fuerzas para enterrar cadáveres, ni siquiera para arrojarlos a los barrancos de extramuro –y los vivos codiciaban su paz. El olor de la corrupción torturaba a sitiados y sitiadores.

Pero los romanos se complacían en mostrar su abundancia al pueblo de Jerusalén. El espectáculo de la suciedad aumentaba la hambruna».

En la segunda parte, una no menos minuciosa descripción de los crímenes nazis contra el mismo pueblo. Y ahí nos encontramos con uno de los grandes horrores de nuestro siglo: la destrucción del ghetto de Varsovia:

«El fuego derribaba los edificios. Sus habitantes corrían por cientos a la calle. Las balas los exterminaban antes de que pudieran encontrar un pasadizo o una alcantarilla para deslizarse en el Kánal. Sus cadáveres quedaban sobre los adoquines o en los patios cubiertos de ceniza, mientras la primavera florecía en Varsovia bajo el estruendo de los cañones y bajo el humo que el viento arrastraba hacia los bosques humedecidos por el Vístula».

Y todavía más: los experimentos «científicos» por medio de los cuales se injertaban, en seres humanos, células cancerosas, u otros experimentos que servían para medir cuánto era capaz de soportar un hombre cuando se le arrancaban, sin anestesia, el hígado, los riñones. La innovación de las cámaras de gas: «Las mujeres y sus hijos pequeños encabezaban la procesión. Lloran las madres que traen a sus niños en brazos. Algunos viejos musitan oraciones o cantos ceremoniales: debe amarse a Dios en los premios y en los castigos, nunca hay que desesperar de la vida. Los guardias ucranianos les cierran la boca de un latigazo. Un SS-Sturmfürer los detiene. Se para al frente de la columna y tranquiliza a las víctimas: no pasa nada, sólo es un baño de vapor, queremos protegerlos, prevenir los contagios. Entran. Se congestiona la cámara. La puerta se ha cerrado de golpe. Para mantenerse en equilibrio es necesario pisar a los demás. Los desnudos alzan la mirada hacia duchas y tuberías por las que nunca ha corrido ni correrá agua».

La novela puede ser un juego, un juego macabro de combinaciones, pero la atrocidad se nos muestra con frialdad, objetividad, calculada ausencia de *pathos* que la hace más cruel, si esto es posible.

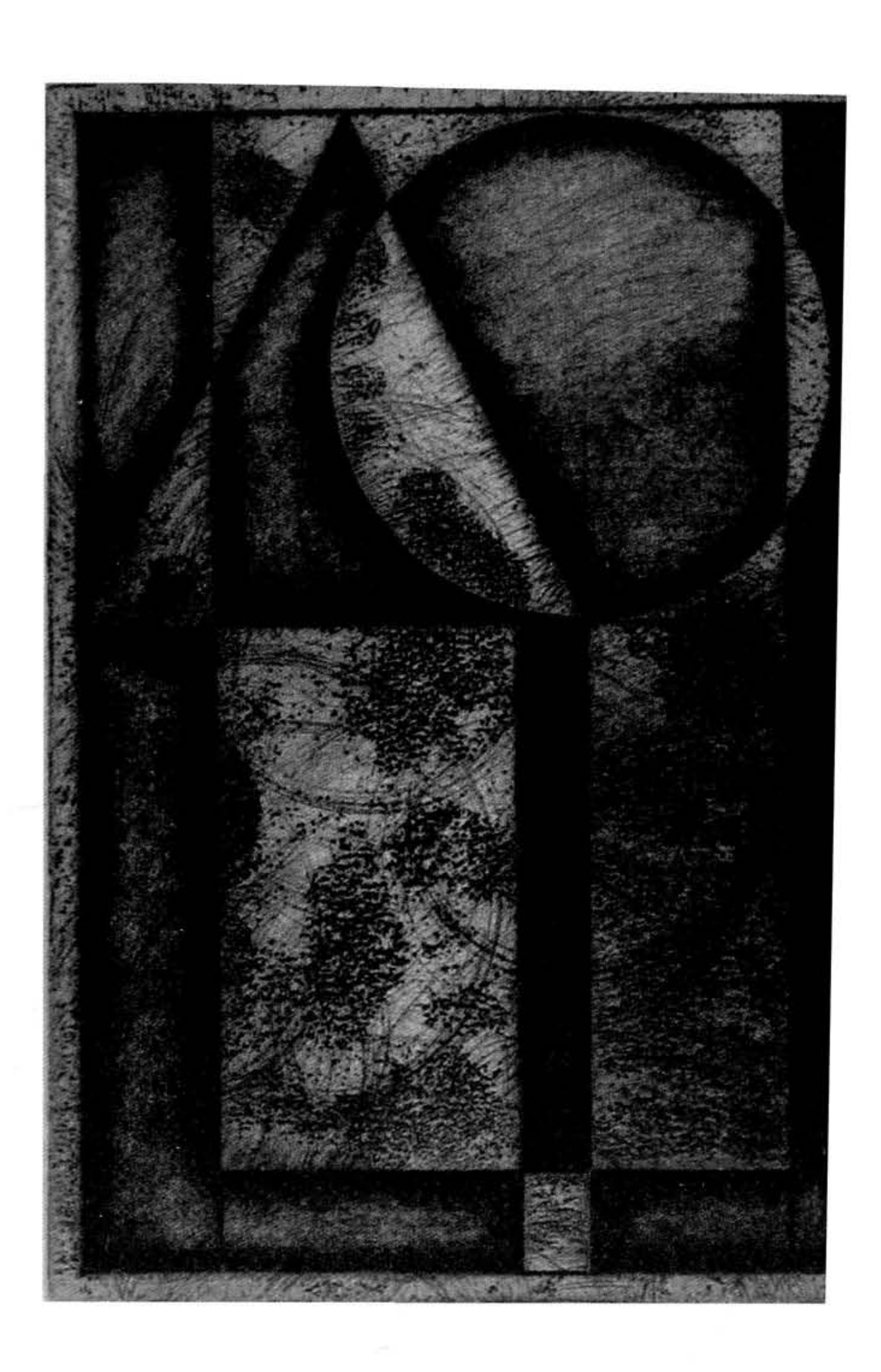
He sentido que las páginas más dramáticas de *Morirás lejos* son, sin embargo, aquellas en las que Alguien, es decir, el paciente lector del banco del parque, se convierte en un escritor aficionado empeñado en escribir sobre «un tema único que le atañe y le afecta como si fuera culpable de haber sobrevivido a una guerra

lejana». En este punto, Alguien se aproxima al autor, y siente que, aunque nadie le haga caso, debe «escribir sin miedo ni esperanza un relato que por el viejo sistema paralelístico enfrente dos acciones concomitantes –una olvidada, la otra a punto de olvidarse– venciendo el inútil pudor de escribir sobre lo ya escrito...» Y así no sólo deja establecido su propósito, sino que además nos lleva a un presente que no debe pasarse por alto, aquel «presente» en el que fue escrita la novela, cuando ya la guerra en Viet Nam había comenzado: «...las matanzas se repiten, bacterias y gases emponzoñados hacen su efecto, bombas arrasan hospitales y leprosorios, cae el napalm sobre los civiles (en primer término los niños) más que sobre los inaprehensibles guerrilleros ocultos en arrozales y galerías subterráneas, ráfagas de metralla se clavan en los recién nacidos, arden aldeas enteras, se extermina a sus pobladores, se concentra a los sobrevivientes en campos alambrados, se tortura a los presos, son arrojados en agonía a grandes fosas, o vivos se les perfora el hígado con un cuchillo...»

¿Querrá esto decir que el hombre ha sido siempre el mismo, que la crueldad no ha variado, que la única transformación ha tenido lugar en el campo del refinamiento tecnológico: en lugar de crucifixiones, gases letales y napalm.

Por supuesto, la novela no es más que eso, novela, invención, mentira, una hermosa falsedad que agregamos al mundo. Ni existió eme, ni existió Alguien sentado en el banco de un parque. «Porque todo es irreal en este cuento. Nada sucedió como se indica. Hechos y sitios se deformaron por el empeño de tocar la verdad mediante una ficción, una mentira. Todo irreal, nada sucedió como aquí se refiere. Pero fue un pobre intento de contribuir a que el gran crimen no se repita».

¿Será probable creer, al final, que Calderón estuviera en lo cierto y que tanto «sueño» como «realidad» sean sólo dos palabras para referirnos a esa turbación que llamamos «la vida»? Es posible. También lo es que alguna vez haya sido escrita una novela llamada *Morirás lejos*. Puede que la hayan publicado en México en 1967 (aunque desafortunadamente no parezca que vaya a reeditarse). Un año después de su publicación tuvieron lugar los sucesos de Tlatelolco. No lo sé. Sólo estoy hablando de posibilidades



El hombre de los peces rojos

Reina María Rodríguez

Conocí a Sergio Pitol a partir de sus traducciones de cuentos polacos contemporáneos y gracias a él, encontré a Witold Gombrowicz, a Bruno Schulz, a Andrzej Kusniewicz, y hallé una extensión de las fronteras, donde los sueños son más que fantasías, pronósticos: huevos de avestruz que empollan páginas; carta perdida que aparece denunciando el horror cometido contra Siévold Máyerhold; fragmento sobre Marina Tsvietáieva en un vitral de familia donde se pueden tocar, los añicos en los que convirtieron su vida; o las sanguijuelas prendidas a la nariz de Gogol que uno quisiera también, arrancar.

Sergio Pitol, como autores que Angelo María Ripellino convirtió en personajes de su «Praga mágica»: Kafka con traje negro y bombín; Egon Edwin Kisch rallando fósforos hasta llegar a su casa «a través del color ahumado de la oscuridad»; está obsesionado por recuperar las pérdidas de una inminente ruina geográfica, humana, sentimental y literaria. Una aparición repentina se entrecruza con lo real para darnos poblados en un cambio de estación, flora o fauna embrionaria renovando así, las letras hispanoamericanas con «su extraña juventud». Nunca hay un viaje hacia donde presumiblemente se llega sino, a procesos sin géneros, a regodeos con enfermedades, aspirinas, recuerdos, buscando sin querer, ese algo anterior y perdido; corriendo, «la misma suerte que corrió Don Quijote, catalogado...entre lecturas fáciles y divertidas y, más tarde... no como la gran parodia que es»–dice Luz Fernández de Alba–, uno puede extraviarse por espacios que interactúan en un juego incesante. Porque Pitol está en el cambio mismo, en esa encrucijada donde contrapone al movimiento del mundo su propio movimiento. De ahí su juventud (esa inmadurez que Witold Gombrowicz buscó hasta su muerte). Inmadurez de lo vivo, contra demasiados fines dictaminando la cultura, la

vida. Risa, ironía, parodia. Se esconde en los residuos para ga
tiempo; busca autores extraviados de algún centro o poder: C
vantes, Kafka, Bernhard; Bulgákov, Beckett, anteponiendo, co
él dice, «el triunfo de la manía sobre la propia voluntad».]
manía, es su escritura. Un achaque.

Ahora ha vuelto a La Habana, un lugar detenido en el tiem
y le pregunto, ¿cómo está en el presente, ese sitio que fácilme
extrapolamos y perdemos? No trajo sus libros, sonríe. Sale
busca de otras historias: «Victorio Ferri cuenta un cuento»; *Tie
po cercado*; *Infierno de todos*; *Los climas*; *No hay tal lugar*; *A
metría*; *Nocturno de Bujara*; *El desfile del amor*; *Juegos florales*
arte de la fuga que logran, «una visión especial del hombre»,
un encuentro casual, trágico y divertido a la vez, devorado de
afuera por su presente, porque la forma puede salir de una c
versación intrascendente para quienes olvidan la carnavalizació
la que estamos condenados, esa esfera que Bruno Schulz lla
«zona de contenidos subculturales, no acabados de formar y ru
mentarios», donde se ahoga la inmadurez del hombre, para co
truir la madurez de un relato en la próxima aventura: *Domar*
divina garza.

El viaje termina con otro proceso que se abre y el niño («Iv
niño ruso»), aparecerá persiguiéndolo, cuando atraviesa el inge
y camina hasta un montón de bagazo de caña. «No logro sal
dice, de qué modo llegó a conocer ese sitio solitario ni quién
enseñó a orientarme en aquel laberinto obstruido a cada mom
to por máquinas gigantescas. Una vez allí, me sentaba o ter
sobre el bagazo tibio...»

PUESTA EN ABISMO

«...y ha hecho de ese ejercicio un gozoso juego
escondrijos, una aproximación al arte de la fu
Sergio P

La lucha de Sergio Pitol contra el caos, sus alternativas mú
ples y encrucijadas para llegar al texto, no sólo es una apuesta
abismo como técnica narrativa, sino como concepto para halla

forma. *El arte de la fuga*, ediciones Era, 1996, es un libro sobre las rutas de Pitol ante lo indescifrable y personal de cada escritura, de la suya, y la de otros autores con los que ha convivido. La gran tijera del lenguaje no podía separar esas partes: escritura-lectura-vida de un (mosaico) que intenta desprenderlo, ya esté en Varsovia, Xalapa o Roma, ante una mesa de trabajo encuadrada al lado de una ventana (una hoja) tratando de ver un jardín, junto al dilema que trae entre las carpetas con las que trabaja, apunta, corrige, traduce, y la vida que está pasando afuera (la ilusión). ¿Dónde está el texto realmente?, se pregunta. Su labor está siempre en conflicto de dejar la vida a favor de la escritura o viceversa. Por lo que, la restitución de espacios entre un territorio y otro, logran una extraña conexión que no puede explicarse por lógica causal o común y, sobre este abismo puede tenderse un puente.

La ruta de la novela por ejemplo, es trazada en un texto dedicado a Margo Glanz, «La marquesa nunca se resignó a quedarse en casa» pero, sacando a ese personaje a través de diferentes épocas hasta el sepulcro, narra qué ocurre con eso de novelar, pues sobrevive y se vigoriza (la novela, una marquesa más), porque «la verdad es que con ella no hay quien pueda», concluye Pitol, aún cuando la marquesa haya muerto, la novela que inicia esa línea de demarcación, de sangre azul también, la sobrevivirá siempre en su constante peregrinación.

Y la ruta atraviesa la carpintería de su propia novela *El desfile del amor* (título tomado de una película Enest Lubitsh, de 1929, para una crónica de familia), entre apuntes de un diario donde nos cuenta las herramientas que usó para su construcción, y aparecen personajes de un edificio de 1942 donde sucede un crimen. Nos confiesa que: «como Tólstoi, mis narraciones han sido un cuaderno de bitácora que registra mis movimientos». *El desfile del amor*, *Domar a la divina garza* y *La vida conyugal*, le descubrirían un tríptico que sin partir de ninguna concepción previa, dice, revelarían su pasión por lo grotesco y un homenaje a Gogol, Domecq y Gombrowicz.

El arte de la fuga, libro lleno de confesiones y de inquietudes, «su art poética», pero sin recetas, nos abre sus interrogaciones de autor, por lo que muchas preguntas no obtienen respuestas, porque son sus propios límites, sus desvelos. Y los datos de cómo

fueron esas aliaciones, bosquejos y comentarios sobre otros lib suyos, existen gracias a él. El dilema de Chéjov y el realismo «Chéjov nuestro contemporáneo»; su conflicto entre naturalez sociedad; la fragmentación hasta llegar a la incomunicación hacen decir que: «los personajes de Chéjov poco a poco enmu cen, las palabras se le congelan, y cuando se ven forzados a hal coagulan el lenguaje, lo infectan...» Así como el lenguaje es tc para un escritor, nos alerta sobre cómo la palabra se contra debilita contagiosamente con fines o colocaciones oficiales, paraliza y enmudece. Porque sólo hay una manera de vivir sin tumbas de los poderes y de las oficinas, intentando rescatar olvido, lo que fuimos.

En Roma, María Zambrano, le descubrió a Benito Pérez C dós, su auténtico maestro. «En su obra descubrí –dice Pitol– c como en la de Goya, la cotidianidad y el delirio, lo trágico y grotesco no tienen por qué ser dos caras diferentes de una mo da...» Chéjov y Galdós, cuya oposición tienden un puente h: él, se juntan en sus extremos. Y me pregunto, ¿qué hay de Ché en Pitol? La narrativa rusa, su fórmula clásica y paródica a la ' la desaceleración de la historia sus detallismos, la teatralidad p salir del aislamiento de la prisión. ¿Qué hay de Galdós? Histo delirantes para una renovación de lo tradicional, la marcha, el c tumbrismo. Y en la sintaxis, esa necesidad de retardo y acel ción a la vez hasta infiltrarse (con ligereza y densidad) en mundo utópico.

Después de un viaje caótico en el navío alemán Marburg, cribe en *El viaje* (editorial Era, 2000), su otro viaje como perí de vida diplomática en París, Budapest, Moscú y Praga, dond aprovecha todo: autores que conoció, lenguas, lecturas, buro cia roja, y nieve de la cual extraer (del subsuelo), la universalic «Si pienso en mi pasado, dice en *El mago de Viena* (2006), de: bro que me he ocupado en trabajo detestables, pero en su ép no lo advertía...» Si algo me llamó la atención, desde la traduc suya de los cuentos de Bruno Shulz, a través de lo cual lo co en aquella antología del cuento polaco contemporáneo, fue sintaxis hecha con voces, ritmos y jerarquías halladas en su pa: por la literatura de Europa Oriental; estructuras variopintas « afiando estereotipos realistas (ni realismo mágico ni reali:

socialista); la movilidad en sus discursos; y la propia biografía pasando entre historias ficcionadas como por debajo de un tapete con un color que reivindica a la escritura por encima de todo.

El viaje en verdad no está en Venecia, en caminatas o recorridos en el Vaporetto. Pasa dentro de la frase de Berenson, de que «el mayor regalo que nos han dado los venecianos es el color», que está en Tiziano, Tintoretto, Veronese, que Pitol reconoce a su paso por la Gallería, incluso, sin llevar lentes. Está, en el palacio donde Henry James escribió *Los papeles de Aspern*, que tanto lo influyeron; en el Vendramín donde se alojó Wagner; en otro palacio donde Byron vivió; en la carta que Gombrowicz le enviara, donde le pedía la traducción de su diario argentino, petición que le resultara difícil de creer en aquel momento; está, en su deseo de tolerancia como una máxima y sobre todas las cosas, fiel a los enciclopedistas del siglo XVIII, a Voltaire, a Diderot; está, en «su forma pura de hedonismo» a la que se refiere al comenzar *El arte de la fuga*, ese «estar lejos de todo sin renunciar a observar el mundo, a escrutarlo...»que es su lujo, su obsesión. Está en los programas radiales que hizo con Rosario Castellanos, José Emilio Pacheco y Carlos Monsiváis, en los que México es un centro a donde siempre regresan sus protagonistas y donde el viaje es la búsqueda de un género, más que la búsqueda de un fin.

«En Xalapa, donde me instalé en 1993, nació un último libro: *El arte de la fuga*, una suma de entusiasmos y desacralizaciones que a medida que trascurre se convierte en resta...Fuga como una composición a varias voces, escrita en contrapunto, cuyos elementos esenciales son la variación y el canon...En una técnica de claroscuro...Abolido el elemento mundano que durante varias décadas circundó mi vida,...me vi obligado a transformarme yo mismo en un personaje casi único...¿Qué hacía yo metido en esas páginas?

De vuelta al yo; al yo promiscuo y asesino (por el que se deja asesinar muchas veces), Pitol desgaja su propia comprensión y crítica. Ha vencido al personaje de escritor, ese voyeur, ese transeúnte que no quiere detenerse, para convertirse en su propio crítico, desafiándolo. Trece años después de haber obtenido una dedicatoria suya al libro, «Tiempo cerrado, tiempo abierto», compilación de textos de la UNAM sobre él, presentado en La Haba-

na, lo vi llegar a la azotea con un sombrero de alas anchas, er la oscuridad y las plantas, de un simulacro de jardín rodeado otras azoteas en vísperas de caer, y hablar de literatura como s mundo de Marina Tsvietáieva nos perteneciera. Porque, « inventa, nos dice, una construcción diferente del discurso. Er escritura...todo se transformaba en todo: lo minúsculo, lo jocc la discreción sobre el oficio, sobre lo vivido y soñado, y lo cu ta con un ritmo inesperado no exento de delirio, de galope, permite a la propia escritura convertirse en su propia estructı en su razón de ser...tics, extravagancias,...fragmentos de conv saciones,...donde nada parecería importante, porque todo es l ratura...»

No me decepcionó Pitol (él mismo refiere en «Siena revis da», como desilusionaba a los que esperaban de él estrategias tintas que «quizás ayudaran a redimir al viejo mundo») por encontré a ese lector que se convierte en el propio autor busca, inhala de otros mundos, como en «El viaje» sobre Mar donde Marina es también él. No aspira a cambiar las co denunciarlas o redimirlas, sino a succionar de los hechos, ser ciones, sentimientos, intimidad, hasta ser el otro; hasta arreb al tiempo burlonamente, lo que se fue. Así hallé a un crítico se metamorfosea en el propio autor que desea ser, en su alma; y ese verdadero vaso comunicante, un amigo, aquel, que conv con el horror estalinista; con sus andanzas por el Renacimientc pintura italiana, las vanguardias; alternando contra el hor sitios rejuvenecidos, que lo rejuvenecen a la vez por su inmers en la cultura, no una pátina, sino un personaje vivo, andante, cı «uso novelesco de los espacios» mueve con mano teatral su v Actor, titiritero, mimo, cuando se burla de su propio ceremo y lo destroza. Después de lograr la obra, es capaz de mostrar el garabato, su envés. El escribidor al que se refiere Barthes.

Precisamente, porque su vivir latinoamericano no fue par un descubrimiento o folklore; victimarismos, mendicidac lamento, sino la transportación en navíos cargados de espec razas, recorridos, encuentros y alternancias enriquecidas, Lati américa, en sus libros, no se paraliza con arabescos ni cantos vajes; tampoco con nacionalismos o luchas intestinas o patrio ras, sino que detenta enseguida las máscaras, sus poses. Despi

su barroquismo, su insinceridad, sus afeites. Su ser latinoamericano no lo afrancesó ni le dio tiempo para agarrarse a utopías perdidas; a quejas convertidas en retórica, sino que optando por la escritura como país final, transportó elementos de otra realidad profunda a ella, haciéndola congeniar por encima de épocas y distancias. Tampoco extrapoló el presente, esa gran fuga. «Hay que comenzar a reírse de todo, llegar al caos si es necesario...que todo el mundo aprenda a reírse de esos monigotes ridículos y siniestros que se dirigen a la nación como si por su boca se expresara la historia, no la viva, eso nunca, sino la que ellos han embalsamado...»De ahí, que le interesaran las historias minúsculas, sorprendentes, arrebatadas por la Historia al silencio.

Por eso en *El arte de la fuga* hay un autor que no se parapeta en la Historia; que no permite que lo embalsamen, para fluir entre sus hilos de espectador, de titiritero, riéndose de sus peripecias, de sus trampas, equivocaciones o aciertos que confiesa y acepta. Algunos críticos hablan de su acercamiento al comics; de su desafío a lo real con su manera de quebrantar el lenguaje; por su inmersión en lo sórdido intentando rescatar la civilidad perdida, para cerrar con ensayos que son conversaciones, sobre José Vasconcelos, por ejemplo, haciéndole homenaje a su «energía redentora», salvando la insumisión del autor del *Ulises criollo.* Es siempre, ante todo, Pitol, un autor que transita entre otros autores, viéndose a sí mismo en otros; reivindicando al lenguaje para su propio fin en el espejo de tantos; reivindicando también al tiempo, mediante cambios de perspectivas con su vista sinóptica.

En su vuelta a México, vemos cuando regresa definitivamente en páginas del diario de 1994: «Estoy aturdido, dice, sigo sin comprender qué ocurre en Chiapas». Llega en febrero de ese año al escenario de los hechos, para intentar comprender todo aquello que no aparece en los periódicos ni en la televisión. Y en las manos lleva la novela de Antonio Tabucchi, *Sostiene Pereira* (novela política), de la que escribió también para *El arte de la fuga* en 1995. Lo que me deslumbra, es esta asociación final entre lo ocurrido en México (la rebelión de Chiapas) y su deseo de estar en situ, leyendo la novela que le cae en las manos como anillo al dedo. Le abre, dice, «un Yo, debido a cierto estímulo y me derrota a otro Yo. El libro me estaba predestinado... Bastaron cuatro

días en Chiapas para sacudirme treinta años o más de encim
Pienso en Chiapas y en lo que podía llegar a ser, pienso en indios que vi detenidos por docenas al lado de los retenes mili res...Pienso en que todo eso merecería cancelarse. ¿Es muc pedir acaso?

Con esta petición cierra *El arte de la fuga*, casi un ruego. vuelta a su obsesión de rescate, de salvamento dentro de las tri de vuelta al cronista, al ojo que todo lo va desmenuzando de arriba. «El mundo a ojo de cigüeña», como dijera W. G. Sebald Nabokov, su hedonismo queda relegado momentáneamente a este Yo menos displicente, bajo la doble ala del ancho sombre Sergio Pitol «vivía ya otra vida», pensaba, esa donde sus sere complementan por el camino, sobrevolando imágenes de horr deseo. Casi no permitirá a una crítica parásita que lo mano porque ha dejado rastros de un sentimiento de renuncia y co tante movimiento de retorno que no persigue un fin, culminaci sino el proceso con el que pinta el mundo, su fase transito siempre amenazada, como dijera una carta de Sikong Tu er siglo IX, punto de partida de una tradición crítica donde la p pia crítica es literatura a la vez: «...que sea próxima sin ser sup ficial, y se expanda a lo lejos sin límite: sólo entonces se pu hablar de excelencia más allá de la resonancia». Sólo así, c logra Sergio Pitol la transformación infinitas

En pos de Terenci Moix

Juan Bonilla

La última vez que vi a Terenci Moix, un par de años antes de que muriera, le pregunté –se trataba de una entrevista en un teatro, ante docenas de espectadores–: si dentro de algunos años alguien decide escribir tu biografía, ¿qué conclusiones crees que sacará? ¿qué idea se haría de ti? Su tajante respuesta fue: ¿para qué va a escribir nadie mi biografía si ya la he escrito yo? Le pregunté: los que hemos leído la mayoría de tus libros ¿qué sabemos de ti? Su respuesta fue: absolutamente todo. Exageraba, por supuesto, con esa coquetería de quienes están convencidos de que han puesto lo mejor de sí mismos en lo que escribieron y que eso que han puesto les hará sobrevivir, les permitirá seguir latiendo de alguna manera cuando ya hayan dejado de latir, pero además se dejaba llevar por la certeza de que una obra puede prescindir de quien la ha escrito y de que, si esa obra ha sido construida con materiales autobiográficos, es banal recurrir a esos mismos materiales para ahondar en el conocimiento del autor, cuyo peso específico viene fijado por el peso de la obra, único lugar donde tasar lo que fue su vida. Pero en el caso de Terenci los datos vienen a certificar que, lamentablemente, sin su autor, la obra que éste escribiera pierde buena parte de su presencia pública, aunque siga escondiendo las claves de aquel que la escribió, que, por decirlo así, se dejó la piel en ella. Tuve la curiosidad de investigar cuántos ejemplares vendían los libros de Terenci Moix en sus últimos años de vida: no había temporada que no alcanzase el medio millón entre todos sus libros vivos (lamentablemente las librerías de viejo no tienen un índice de ventas donde se pueda consultar cuántos ejemplares han vendido entre todas de un libro o de un autor) y comparar esas cifras astronómicas con las de las ventas de sus libros después de la muerte del autor: cayeron en picado, hasta situarse en la actualidad en un 2 o 3 por ciento de las que fueron.

Es como si sólo con su presencia Terenci consiguiera atrapar al gran público que lo convirtió en uno de los pocos autores españoles que pueden aspirar a que, como digo, su nombre sea la respuesta de una pregunta del crucigrama dominical (autor de novelas egipcias: siete letras, en el crucigrama del Dominical del diario *El País* del 21 de junio de 2001). Una vez borrado el autor, la obra también tiende a la desaparición, lo que resulta muy injusto en el caso de Terenci Moix, cuya figura pública se ganó sin duda la simpatía de la gente y le hizo un flaco favor al autor a la hora de situarlo en el panorama literario al que pertenecía. Sin ir más lejos, unos años tan sólo después de su muerte, y con motivo de que la Feria de Frankfurt dedicaba su edición de 2007 a Cataluña, el suplemento cultural de *El País* publicaba un especial que contenía una encuesta entre escritores, críticos e intelectuales catalanes que debían elegir los cincuenta libros catalanes imprescindibles. Ninguno de los libros de Moix obtuvo un voto, y su nombre apenas era mencionado, junto con un pelotón de figuras de segundo orden, en un artículo sobre la narrativa catalana del siglo XX. Nadie hacía mención de *L'any que va morir Marilyn*, ni de *Mon Mascle*, ni de *El sexe dels angels*, ni de *La Torre dels Vicis Capitals*. Para los intelectuales, críticos y escritores consultados por *El País*, Terenci Moix no había dejado nada que pudiera hacerse un hueco entre el medio centenar de obras escogidas que toda buena biblioteca catalana debe tener.

Como para todo gran creador, para Terenci Moix el éxito constituyó sin duda un arma de doble filo, como afirmara su hermana Ana María Moix: si, por un lado, contribuyó al conocimiento mayoritario de su obra –fenómeno al que todo artista aspira– por otro, la enmascaró, dando pistas falsas para su valoración por la muy a menudo perezosa crítica literaria y académica, amiga de dejarse llevar por las apariencias, con visibles y muy honrosas excepciones. Una vez muerto el autor, se pierde ese gran público al que se seducía con la presencia, y cuesta que la obra alcance a interesar a los especialistas que si prefirieron no fijarse en ella cuando el autor concedía entrevistas, no parece que estén muy interesados en hacer el esfuerzo de fijarse ahora. Yo mismo padecí esa pereza y postergué el momento de asomarme a la obra de Terenci Moix, hasta que las circunstancias lo facilitaron, y he pre-

guntado por ahí, a compañeros de generación, y todos me han dicho lo mismo: que Terenci era un señor que salía en la tele y hacía demasiado ruido y eso impedía que se asomaran a sus libros, juzgados y condenados sin siquiera tener que leerlos. Y ello porque me dejaba llevar por la banal convicción de que un autor cuyo nombre conocían los taxistas y cuyas filas de hinchas que esperan que les dedique un ejemplar de su última novela en un fin de semana de Feria del Libro de Madrid sobrepasan el hectómetro, difícilmente iba a contarme nada que me interesase. Ayudó también el hecho de que cuando, por razones profesionales, tuve que acercarme a la obra de alguno de esos pocos autores que no pueden viajar en Metro sin que les pidan media docena de autógrafos, salía de ella sin encontrar nada que me atrapara o me pidiera que insistiese. Así que cuando me encargaron que fuera a entrevistar a Terenci Moix, en el año 1995, lo primero que dije fue: uffff. Para mí Terenci era el autor de unas cuantas novelas egipcias y de un par de tomos de memorias que había visto que recomendaba encendidamente gente de la que me fiaba, aunque no lo suficiente como para vencer la pereza que me daba entrar en ellas. Así que, haciendo de tripas corazón, y sólo ilusionado por el hecho de que me iban a pagar bien la entrevista, me encaminé a una librería donde encontrar algún libro suyo para empezar a asomarme al personaje al que tendría que acribillar a preguntas. Tuve suerte: en una librería de viejo del Barrio de Santa Cruz de Sevilla di con su primer libro, la recopilación de relatos *La Torre de los Vicios Capitales*, magnífica entrada a su mundo aunque sólo sea por el hecho de que, de alguna forma, muchas de sus obsesiones posteriores están ya estractadas en esos cuentos. Fue además un libro que impactó al mundo literario catalán y español en el momento de su salida en 1968: había nacido una estrella que en muy poco tiempo dejó vacíos los cajones en los que durante años había ido acumulando trabajos que no habían encontrado salida y ante ese inconveniente habían ido quedando sin terminar.

La cuestión era ¿cómo un escritor vanguardista y arriesgado como el autor de aquellos relatos que, sin timidez, se ponía el brazalete de capitán pop de nuestra narrativa –con escasos antecedentes, quizá apenas los relatos de Gonzalo Suárez recopilados en *Trece veces Trece* (1964) y *Rocabruno bate a Ditirambo* (1966)– se

convierte en el campeón de los *best-sellers* y la novela histórica? No es un caso excepcional y podemos encontrar alguna trayectoria semejante –por muy distintos que resulten los escritores que las hicieran–. Se me ocurre el caso de González Ruano, el joven ultraísta que acumuló títulos brillantes en la década de los veinte para convertirse en autor de masas gracias al periodismo de prosa merengue que gustaba de practicar y a novelas endebles que hacían las delicias de la hinchada de los años cuarenta y cincuenta. También, como en el caso de Moix, su obra más memorable, perdón por el jueguito de palabras, eran sus *Memorias*. Así que esa era la pregunta principal del cuestionario que preparé para someterlo a Moix, de quien, en el momento de reunirme con él en su suite del Alfonso XIII, con el resplandor vegetal del Parque de María Luisa en la nuca, y el acero de la luz primaveral adherido a los cristales de la ventana, había leído su primer y su último libro, *El amargo don de la belleza*, novela egipcia por la que le habían dado un premio multimillonario, y que no me había dicho nada, salvo: cuánto sabe este tipo del antiguo Egipcio. Poco ducho en los placeres de la novela histórica, la de Terenci Moix resultaba convincente, sin duda, y se leía de un tirón, pero una vez cerrada no había depositado en mí más que frescas informaciones que acaso pudieran servirme alguna vez para contestar antes que un concursante de televisión a una pregunta sobre Akenatón. No estaba muy seguro de si iba a atreverme a preguntarle a Terenci Moix cómo el vanguardista pop devino en campeón de los best-sellers, así que coloqué aquella cuestión en el último renglón de mi cuestionario.

Que Moix sabía cómo crear un clima de familiaridad en el que uno pudiera sentirse relajado –e incapacitado para hacer preguntas inoportunas– quedó claro desde el primer minuto de nuestra entrevista. Sentado en el suelo, tomando tazas de café sin parar y encendiendo con el último aliento de un cigarrillo uno nuevo, era una bendición para cualquier entrevistador: una metralleta que no dejaba que apareciese el signo de interrogación que cerraba una pregunta para disparar su respuesta, una respuesta que se doblaba sobre sí misma o se separaba de la pregunta tanto como le apeteciese, huyendo a recovecos que le pareciesen más plácidos, perdiéndose en meandros divertidos o abusando de la erudición de

forma singular, sin asomo de pedantería. En hora y media de entrevista pude hacer cuatro preguntas. Pero además de eso, te demostraba inmediatamente que eras alguien para él, por decirlo así, te daba tu sitio, te hacía sentir que no habías ido a entrevistarlo, sino a conversar. Junto a una cafetera de la que no paraba de servirse cafés, había un ejemplar de mi primer libro. O sea, había tenido la delicadeza de leer –o procurarse un ejemplar de– los cuentos de aquel que iba a ir a entrevistarlo. Nunca me había pasado nada así. Como tampoco me había pasado nunca que después de que se publicara una entrevista, el entrevistado me enviara un ramo de flores.

Mi intención primera al ponerme a escribir un libro sobre Terenci Moix era hacer una quest, ya saben, ese negociado dentro del género biografías en el que el biógrafo se concede permiso para contar no sólo la vida del biografiado sino también dar cuenta de los pasos que dio en su búsqueda. El peligro más declarado de una *quest* es que quien la haga reduzca el interés de la obra de su personaje o consiga resumirla de tal manera que el lector quede convencido de que ya no hace falta leerla. Pasa eso en la reina de las *quests*, la que escribiera A. J. Symonds sobre el Barón Corvo. No deja de ser paradójico: fue precisamente la personalidad y potencia de la obra literaria de Corvo, preterida por entonces, las que convencieron a Symonds de emprender su búsqueda del personaje, y tras alcanzar al personaje, lo dibujó con tan exquisita maestría –contando sus avatares pero también diseccionando sus obras– que pocos eran los lectores que después de leer el libro de Symonds se quedaban con ganas de zambullirse en las novelas farragosas y fascinantes de Corvo, o se zambullían y al no encontrar allí lo que Symonds encontró, lo dejaban conformándose con haberse hecho una idea gracias a la *quest* de Symonds. Hacerse una idea de alguien: tal vez ese sea uno de los fundamentos del género. En cualquier caso, cuando arrostré el libro pensé en una quest, me dije, hagamos como que el escritor a cuya vida me dirijo hace mucho que fue olvidado, y mi misión es rescatarlo, como si paseando por una playa viera un brazo brotar de la piel del mar y un grito pidiese ayuda y sin pensármelo dos veces me zambullera y nadase hacia él para devolverlo al mundo. Así que lo primero era leer todo lo que escribió –o al menos, todo lo que publi-

có–, tarea que me llevó meses y de la que saqué esa conclusión que tan bien había crucificado Gimferrer en una expresión: escritor bipolar. Su primer libro, *La Torre de los Vicios capitales*, alimentó expectativas que su siguiente novela, *Olas sobre una roca desierta*, confirmarían. Pero esa segunda novela, procediendo por comparación con los relatos de su libro inaugural, dejaban ver algo determinante para la valoración de Moix como narrador: no era una sola voz, su mundo no era uniforme, estaba capacitado tanto para hacer un pastiche del Marqués de Sade como para el lirismo de mejor estirpe, lo mismo para hacer una novela a base de chistes que para jugar a posmoderno haciendo que unos egipcios hablaran como si fueran de Chamberí (a la manera en la que en los años 20 Joaquín Belda montó divertidísimas novelas costumbristas situándolas en la Grecia de Alcibíades o la Roma de Tarquino). Es el Moix que escribe a finales de los sesenta y comienzos de los setenta el que produce las obras importantes, las que aún laten una vez clausurada la obra del narrador. El más intenso y memorable Moix, a mi ver, es el que se entrega a los delirios de la imaginación más que el que se disfraza de notario generacional –si bien este cauce habría de proporcionarle más nombradía, porque a su generación le hacía falta un notario que supiese alzar sus melancolías y agraciar sus fracasos, y que lo hiciese, como hace Moix, sin complacencia alguna. Creo que su obra maestra es *Mundo Macho*, pero no he encontrado a nadie que esté de acuerdo conmigo, y yo mismo a veces me descubro en franco desacuerdo con esa opinión, ante la envergadura de una obra imperfecta y valiente como *El día que murió Marilyn*, o la detallada *quest* llevada a cabo –quizá una indagación en su propia vida y obra, con disfraces no lo suficientemente profusos como para que impidan reconocer a los seres reales en los que se inspiran los personajes– en *El sexe dels angels*. No hay por qué elegir ni hacer una tabla clasificatoria.

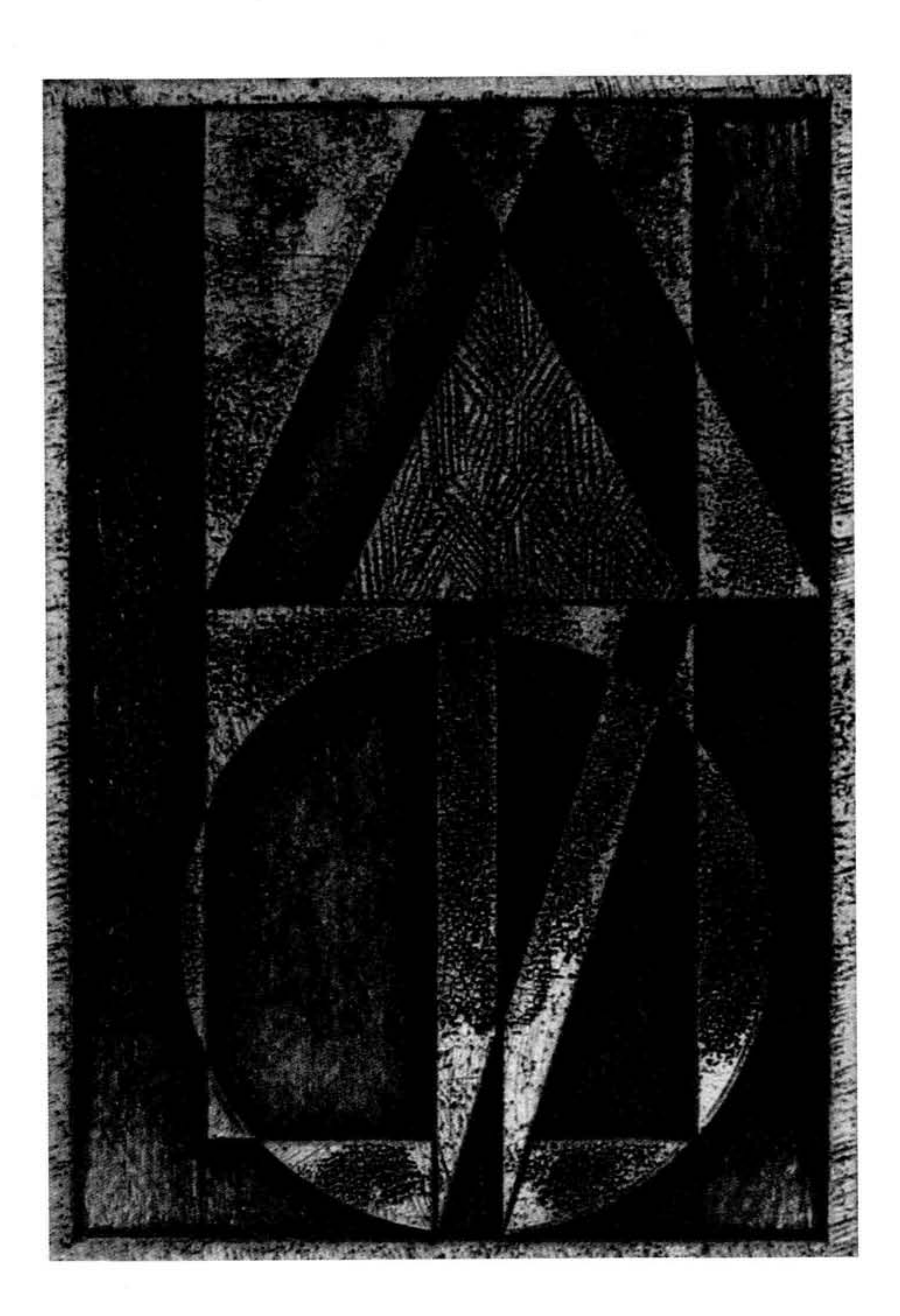
Después de *Mundo Macho*, publicada en catalán en el año 1971, no volvería Moix a acercarse a esa intensidad en lo que a la veta fantástica de su obra se refiere: ni siquiera fue capaz ya de tomársela en serio, lo único que por ahí conseguía eran meras parodias. Había plantado en el corazón de la literatura catalana un árbol gozosamente delirante y atrevido, pero nos conformamos

con considerar ese árbol una rareza incapaz de dar más frutos. Es evidente que si hablamos de peso, literalmente, el peso de esa porción de su obra narrativa es mucho mayor que el de la porción fantástica: no en vano sus dos novelas más copiosas –si exceptuamos en esta pelea las novelas históricas y las de burla social– son *El año que murió Marilyn* y *El sexo de los ángeles*, que tienen algo de díptico y se acercan, juntas, a las mil páginas, siendo la segunda de ellas, en palabras de Gimferrer, «la principal aportación de mi generación a la literatura catalana». Fueron también las novelas en las que más trabajó Terenci Moix: las escribía, las reconstruía, las echaba abajo, volvía a ponerlas en pie. Tardó lustros en dar por acabada *El sexo de los ángeles*, que finalmente publicó cuando ya era un autor muy popular y había iniciado su camino como narrador en español y se había convertido en el novelista que más ejemplares vendía al año. *El año que murió Marilyn* la empezó a escribir en español, la llegó a presentar al premio Nadal, llegó a la final y fue derrotada, el editor llamó a su despacho al joven Moix, éste fue a verlo pensando en que ya que no había ganado el premio por lo menos le publicarían la novela, el editor Verges le dijo que su novela, titulada *El desorden* por entonces, tenía un defecto fundamental: no se sabía en qué idioma estaba escrita, parecía español pero se veía que quería ser catalán, así que ¿por qué no la escribía directamente en catalán?. Y Terenci le hizo caso, y la rehizo, y consiguió terminarla –aunque muchos años después todavía se ocuparía horas y horas en retocarla– y he aquí algunos extractos de la prensa celebrando la publicación de esa novela: la revista *Destino*, «Provocación pura... Análisis implacable, de una crueldad muy efectiva...La búsqueda de una realidad deformada, viciada, vacía de ideales, donde los personajes van destruyéndose a sí mismos en una actitud deliberadamente perversa.», el diario *Tele-Estel*, «la descripción de los años cuarenta alcanza momentos de verdadera antología», *El Noticiero universal*, «por fin las letras catalanas poseen un gran novelista, genio, empuje, valentía y mucho saber novelar, y todo en una gran novela para honra de las letras catalanas y para todas las patrias hispanas», *La Vanguardia*, «una gran novela, especialmente dedicada a los nacidos y educados en los tristes y duros años 40. La labor de Terenci Moix ha sido y es la de dar testimonio de su generación.

Aporta una visión apasionada y duramente crítica, contestataria, haciendo suya la frase la imaginación al poder.»

En esa novela sobre la guerra no declarada de unos hijos contra unos padres, la historia íntima de su generación retratada en su ciudad, Barcelona, Terenci diseña un ajuste de cuentas sin concesiones, pide explicaciones a sabiendas de que nadie va a dárselas y somete al pasado a una revisión escrupulosa que saca a la luz las inevitables mentiras heredadas. La guerra civil no significó solamente el derrocamiento de un mundo sino la construcción de otro, aquel en el que le tocó vivir a su generación, y en esa construcción del mundo que siguió a la guerra civil la generación que habría de padecerlo no tuvo participación alguna, como se dice, mentando una obviedad, en la propia novela: «Nos lo hicieron así y así nos lo encontramos, una realidad ajena a cualquier impulso nuestro». Pero cualquier generación puede decir exactamente lo mismo de la herencia recibida. Nadie se encuentra, al llegar a la adolescencia, con un bonito páramo que indique: construya aquí su propio mundo sin tener en cuenta las leyes de sus padres. A los personajes principales de Marilyn, Jordi y Bruno, embajadores de la generación homenajeada en la novela, se les han ocultado las vicisitudes de la guerra española durante la posguerra en la que fueron criados, se les cubrió de mentiras porque, como dice un personaje de la novela, «aquellas miserias carecen de importancia comparadas con las ventajas que obtuvimos después de la guerra. Nunca antes estuvimos tan bien como ahora». Ese estar tan bien se refiere, por supuesto, a la prosperidad económica que las familias que protagonizan el retablo de la novela, han obtenido después de las miserias por las que tuvieron que pasar, como todo el país. Prosperidad que condena a la insignificancia cualquier cobardía moral, cualquier padecimiento: ante la estatura de esa prosperidad, ante el «estamos mejor que nunca», lo sucedido en el pasado son sólo escenas de una pesadilla que el médico nos recomienda echar al pozo del olvido para que no tengamos que medicarnos. Para erguir ese relato, Terenci recurrió a la estrategia del coro de voces, a la suma de testimonios que depararan una imagen caleidoscópica de un mundo y una época a los que se araña constantemente con la queja y la protesta de quienes, al preguntarse de dónde venimos, obtienen una respuesta que los aplasta y

los humilla porque les obliga a detestar esos orígenes y alejarse de ellos de la única manera que está a su alcance: huyendo. Ni siquiera se sienten obligados a mancharse con la pregunta: ¿qué hubiéramos hecho nosotros en vuestro lugar? Se huye de cualquier reflexión de ese tipo, de cualquier reflexión que no se sostenga sobre el pilar de la denuncia de la cobardía de los progenitores. Esa huida, ese ahí os quedáis con vuestra mediocridad con que los jóvenes protagonistas de *El año en que murió Marilyn* dan portazo a sus mayores, es en realidad el comienzo de esta historia. La historia de un muchacho que se pasó la vida preguntándose ¿y ahora qué?, y diseñando un inmenso caparazón de ficciones para vengarse de la mediocridad en la que creció y sentirse libre y soberano: el amo del mundo



Pasión en una carnicería

Miguel Huezo Mixco

Recuerdo la frustración que le produjo a Carlos Monsiváis la visita a una librería en San Salvador. Buscaba las obras de los autores locales y de la región. «¿Dónde los encuentro?», preguntó. Miró las vitrinas colmadas de novedades de los grandes consorcios editoriales y dijo entre dientes: «Aquí también se impone la dictadura del mal gusto».

Aquello ocurrió en 2002. Los libros que buscaba Monsiváis estaban por allí, en cuarta fila, detrás de los *best-sellers* y los textos de autoayuda, pero los había. Ahora hay menos, y buena parte de los que llenan los estantes de las tres librerías más grandes de San Salvador han sido publicados por los autores mismos.

Muchos coinciden en decir que el aparato cultural del Estado se encuentra en uno de los momentos más críticos de toda la posguerra. (De hecho, el país entero parece enfrentado con su sombre). Para el tema que nos interesa, esa crisis tiene una expresión particular en el mundo de los libros.

La Dirección de Publicaciones e Impresos (DPI), fundada a mediados del siglo XX por Ricardo Trigueros de León, ahora yace en estado de coma. Esta casa editora fue responsable de la creación del primer canon de la literatura salvadoreña. Con financiamiento del Estado creó un rico, bien hecho y bien pensado catálogo de autores salvadoreños y centroamericanos, al que integró al nicaragüense Pablo Antonio Cuadra, el hondureño Rafael Heliodoro Valle, la costarricense Carmen Lyra y el guatemalteco Rafael Arévalo Martínez.

La Editorial Universitaria, por su parte, tuvo un papel protagónico en la irrupción del grupo de escritores de la beligerante generación de Roque Dalton; sin embargo ahora se encuentra paralizada. De igual manera, está tullida UCA Editores, fundada por Ítalo López Vallecillos, que durante los años 90 publicó la

principal literatura testimonial derivada del conflicto armado interno.

Ahora hay menos libros, inclusive en las librerías de viejos. Y más maquinaria inservible, viejas Sor, Minerva o Heidelberg, dinosaurios de la era predigital, acumulando moho y polvo en talleres semiabandonados.

También hay nuevas iniciativas, como las editoriales alternativas Índole, Equizzero, Cabuda Cartonera y, recientemente, Revuelta. Publicar libros requiere entusiasmo, resistencia y rigor (Jorge Herralde)... y algo más. Es una lucha incruenta pero rodeada de cadáveres. Para llegar a los lectores debe sortearse un laberinto erizado de riesgos.

El Salvador es probablemente el país de Centroamérica donde es más caro producir cualquier cosa, incluidos libros. Luego, tampoco es un país de lectores. El promedio nacional de años cursados alcanza apenas la educación primaria. Muchos niños, en vez de ir a la escuela, se quedan ayudando en las tareas domésticas, como acarrear agua, pues en cinco de cada diez viviendas rurales no existe conexión por cañería, y en la mitad de las viviendas urbanas no existe un inodoro.

En este siniestro jardín se producen un promedio de 64 homicidios por cada cien mil habitantes, una cifra escandalosamente alta si consideramos que la OPS establece que 10 homicidios por cada cien mil habitantes es considerada como una epidemia.

Es difícil leer cuando se huye. Tres de cada diez salvadoreños viven fuera del país, la inmensa mayoría en condiciones irregulares, sin papeles. Para ingresar a Estados Unidos, su principal destino, tuvieron que atravesar México perseguidos y vejados por los Zetas y las autoridades migratorias.

Por un capricho de las desigualdades, El Salvador ocupa la posición 31 entre 139 países con más teléfonos celulares por habitante. Hay 121 móviles por cada 100 habitantes, una cifra superior a la de países como Estados Unidos y Japón.

Meados, sangre y chatarra. Las sociedades desiguales son negativas para todos los que viven en ellas, incluidos los más privilegiados.

Con uno de los gastos en consumo más altos del mundo, el mercado salvadoreño de libros es ridículo. Los hogares destinan

como promedio el 0.6 por ciento de su presupuesto para libros, esto es un poco más de tres dólares al mes.

Las desigualdades también ponen en desventaja a los mejores. Horacio Castellanos Moya cuenta que el editor de Tusquets le dijo: «Me gustan tus libros, lástima que no tengas país». «No tener país», en este caso, no tiene nada que ver con el exilio. Significa que los compradores salvadoreños no constituyen un mercado significativo para una editorial del tamaño de Tusquets.

Las pocas librerías que existen apenas acogen las producciones nacionales. La publicación de libros no hace noticia. La mayoría de medios de comunicación carecen de secciones culturales. Hay poca promoción de las obras escritas por salvadoreños. Tampoco existen publicaciones especializadas sobre libros, ni crítica literaria profesional. Sopréndanse: la Biblioteca Nacional, fundada en 1870, posee un acervo de literatura nacional de poco más de 800 volúmenes... En fin.

Gabriel Zaid calculaba hace unos años que la humanidad publica un libro cada medio minuto. La contribución salvadoreña a ese monumento de papel y letras, en 2010, fue de 8.7 libros por mes. O sea, 0.29 libros por día, que es igual a 0.01208333333 por hora, que es igual a...

Las preguntas que nos hacemos, entonces, no son muy distintas a las que se hacen autores y editores en otros lugares de Hispanoamérica. Si imprimir libros es tan caro, ¿debemos adoptar las publicaciones electrónicas? Entonces, ¿cómo accederemos a los lectores que no forman parte del reducido número de personas conectadas a internet?

Ante la avalancha de autopublicaciones electrónicas de poemas, narraciones, ocurrencias y hasta estupideces, ¿debemos decretar la revocación de la figura del editor?

Si nuestros libros –salvo los incluidos en los programas escolares– no tienen mercado, ¿por qué seguir insistiendo en que se nos permita ingresar a un espacio de donde nos sabemos excluidos?

¿Si en los medios hay indiferencia, por qué no trabajar entonces con los blogs y revistas virtuales que es donde la literatura encuentra algún eco?

¿Debemos cruzarnos de brazos a esperar que alguien toque a la puerta para ofrecernos la publicación de un libro? ¿Seguirán insis-

tiendo los escritores en reclamar becas y canonjías que no existen? ¿Continuarán cayendo en la trampa de alcanzar el éxito a través de las ventas en este país que no existe?

Estas preguntas no tienen que ver únicamente con los libros. No tienen que ver solo con la literaturas

Maravall: crisis y crítica de la historia

Blas Matamoro

SE CUMPLE EL CENTENARIO DE JOSE MARÍA MARAVALL (1911-1986), UNO DE NUESTROS MAYORES HISTORIADORES, Y DIRECTOR DE CUADERNOS HISPANOAMERICANOS DESDE 1965 A 1986. BLAS MATAMORO, QUE TRABAJÓ CON MARAVALL EN ESTA MISMA REVISTA, LE RINDE HOMENAJE ESTUDIANDO UNO DE LOS TEMAS MÁS RECURRENTES DE SU OBRA: EL BARROCO

Propongo seguir el hilo de uno de los temas recurrentes –¿obsesivos? ¿qué tema no lo es? – del historiador y del hombre histórico que fue José Antonio Maravall. El tema es la crisis. Matizando: ella y su parentesco con el juicio crítico. Exagerando: la autocrítica y la hipercrítica y todo como una serie de ingredientes sin los cuales la tarea del historiador se desvencija y cae.

Llamo la atención sobre una superficie extensa, sostenida y coherente de su bibliografía: el barroco. Maravall es uno de los que ha considerado el barroco en tanto época histórica identificable, más allá de su tradicionalmente restringido ámbito en la música, las letras y las artes visuales. Él hizo la antropología del *homo viator* barroco, la retórica político-religiosa de la propaganda barroca, el urbanismo de la *polis* barroca, la crisis barroca del absolutismo ante el adveniemiento del abstracto Leviatán moderno, el Estado. Y etcétera. Repaso títulos: *La cultura del barroco, Velázquez y el espíritu de la modernidad, La oposición política bajo los Austrias, Poder, honor y elites en el siglo XVII, Utopía y reformismo en la España de los Austrias,* la tercera serie de sus *Estudios de historia del pensamiento español* hasta su final *La novela picaresca desde la historia social.* Apunto un inciso y sigo. Esta actitud de rescate o invención de la era barroca prospera tardíamente desde países latinos: Benedetto Croce (reticente y fasci-

nado por el barroco), Eugenio d'Ors y, si se quiere, Américo Castro con su categoría de «edad conflictiva», suerte de adolescencia de la historia en tiempos de crisis. No mezclo estos antecedentes con Maravall pero advierto la continuidad de una inquietud y la ruptura de un tópico.

Cuando no en sede barroca, Maravall se interesó por fenómenos diversamente críticos. Al explorar el mundo social que vale de contexto a *La Celestina* está introduciéndose en la crisis del amor cortés, la divinización de la mujer amada, desde una perspectiva de naciente humanismo y el reclamo de nuevas clases ascendientes en el seno de una sociedad muy dinámica como la Castilla del siglo XV. En *Las comunidades de Castilla* designa la primera revolución social moderna de Europa, a partir de la crisis de la noción señorial y patrimonial del poder a favor de la libertad ganada por los municipios. En *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo de una sociedad*, y en *Estado moderno y mentalidad social* estudia una doble crisis: el principio de la inamovible permanencia de verdades trascendentes como fundamento del poder estatal y el paralelo principio de que el poder es inherente a la persona carismática del señor y no el resultado convenido de un pacto social, que instituye la abstracción de una entidad impersonal de la que es rostro visible el monarca.

En todos estos casos –en especial en cuanto a la era barroca, que los historiadores modernos señalan como propicia a las minicrisis, los motines y el largo aliento del ennoblecimiento burgués– la crisis insiste como tema conductor. Cabe una pregunta: ¿le interesa al historiador Maravall, en especial, el fenómeno de las crisis o concibe, de manera no expresa, la historia en tanto crisis o sea que al historiador sólo le atraen como esencialmente históricas las crisis? Sin ningún énfasis, me inclino ante esta última sugestión, lo cual haría de Maravall un muy sugestivo – valga la redundancia – pensador del nudo inteligible del pasado como historia.

En efecto, crisis significa, por ejemplo, momento en que un sistema estalla o punto culminante de un proceso mórbido a partir del cual se resuelve en un retorno a la salud o en la muerte. Es, en este orden, una palabra de origen medicinal y, por extensión, primaria si por tal entendemos figuras como el cuerpo social, la vida de una sociedad, el crecimiento y la madurez de una nación, etcé-

tera. Una familia metafórica, digámoslo de paso, cercana al vocabulario organicista de Ortega, maestro de Maravall y de tantos otros. Ortega siempre procuró pensar la vida y, en el caso del animal humano, pensarla como vida histórica, de ahí su léxico.

Pero crisis es también, más amplia y metafóricamente, un proceso de conocimiento. Poner en crisis un objeto a conocer es «sorprenderlo» en el momento en el cual se altera su composición. Además, por irnos a la raíz griega, *krytein* es separar y, enseguida, juzgar. O sea que por la crisis vamos al juicio –separación elemental, partición primaria como quieren los alemanes: *ur-teilen*– y también al criterio y a la crítica, que es escisión que permite a las partes escindidas distinguirse por enfrentamiento y separación. O sea que la historia volcada a los procesos críticos es también la historia de la crítica y la crítica de la historia. En esta proliferación se asienta la rica tarea de Maravall. En la historia y su más allá crítico, en el juicio histórico como necesariamente autocrítico.

«En la historia está todo por decir», escribe Ortega en alguna parte. Efectivamente, dado que la historia transcurre y no cesa, se encamina a un espacio necesario y abstractamente determinado, el futuro, en el cual puede decir, indefinida o acaso infinitamente, lo que no ha dicho. Esta peculiaridad de la historia como objeto no es el menor obstáculo y, a la vez, la menor seducción que ejerce a la hora de definirse como tal. En esto, Maravall ha hecho una tarea de ordenamiento y categorización en cuanto a epistemología histórica con escasos semejantes en nuestra lengua.

El razonamiento maravaliano parte de una paradoja y acepta su lógica para mantenerla en todo su discurso: la historia tiene como objeto el pasado, que es imposible de reconstruir –Croce y su discípulo Collingwood lo han establecido– porque la mayor parte de sus componentes se han perdido para siempre, en especial el definitivo: la presencia. El pasado lo es porque carece de presencia. De tal modo, si el saber histórico pretende ser científico y no mera crónica o narración legendaria, ha de observar un objeto inabordable, definitivamente extraviado. Por ello, el campo de la historia es lo probable, el haz de eventos exigibles a una determiando complejo histórico, apenas excluyamos de él, como hace Max Weber, lo improbable. En esta modesta distinción puede hacer pie el historiador.

Hay un señorío, un dominio –meramente intelectual, nada menos– que sobre el pasado ejercemos hoy cuando hacemos historia. Pero, cabe insistir, lo hacemos en el llamado tiempo presente. Por eso Croce, otra vez el indispensable napolitano, y también Xavier Zubiri, afirman la contemporaneidad de la historia, que se ocupa del pretérito y actúa en el presente.

Esta dualidad que configura un encuentro, clama por un escalón dialéctico. El pasado como relato forma parte del presente y es, al mismo tiempo, un objeto configurado en el presente y no en el pasado. Ningún tiempo tiene vocación de volverse pasado porque, en tal caso, carecería de vitalidad, sin prescindir de esta fatalidad que *pasatiza* cualquier presencia. Dicho de manera sinónima: facturamos hoy un objeto al que denominamos pasado, que obviamente pertenece a un tiempo anterior, y lo admitimos como compostura de nuestro presente. Un historiador, entonces, no tiene en su presencia el objeto de su estudio como el científico de la naturaleza tiene presente su objeto de estudio. ¿Es posible, en consecuencia, considerar científicamente la historia?

Esta pregunta se la formula Maravall al tiempo que considera el replanteamiento de la razón científica en el siglo XX. En la centuria anterior, las cosas parecían más sencillas. Dominaba el determinismo universal de Laplace: hay un universo en el cual cada vez que se da un fenómeno en las mismas circunstancias, produce el mismo efecto. No hace falta explorar la imposible extensión de dicho y supuesto universo, basta con una inducción incompleta. Descrita la secuencia causa-efecto, se halla una ley universal: infalible, cuantificable, abstracta. Aplicada esta premisa a la historia, se estudia, positivamente, el pasado como un hecho, un dato como los datos propuestos por la naturaleza al conocimiento humano. Y así surgen esquemas como el causalismo positivista, la ley de los tres estadios de Comte, la sucesión de los modos de producción de Marx, la ley del progreso de Spencer o el darwinismo social con sus luchas por la supervivencia y el dominio de los más aptos.

Las ciencias avanzan y conocen más, con lo que admiten que, en panorama, saben menos de lo que se suponía. El determinismo es cuestionado por la existencia de fenómenos indeterminados, efectos sin causa o que no siempre responden a la misma causa, y

hasta energías autogeneradas. Las leyes se limitan a comprobaciones estadísticas que marcan tendencias pero no se atreven a afirmar que carecen de excepciones. Ya el universo deja de ser el imperio de los saberes científicos, que se extienden por provincias más modestas y seguras. La ciencia sigue buscando lo exhaustivo del conocimiento respecto a lo real, pero admite que eso-que-está-ahí se resiste a ser conocido dócilmente por una razón asegurada de antemano por su fe en sí misma, el *factum* de la razón del que ya nos había hablado el racionalista Kant.

El escepticismo kantiano había prevenido sobre exagerados optimismos. El conocimiento no lo es tanto del objeto en sí, racionalmente incognoscible, sino de la relación sujeto-objeto, del procedimiento del conocer, sometido a la crítica de la razón. Sabemos, entonces, de los fenómenos, de aquello que empíricamente afecta a nuestros sentidos. Y no sólo eso, sino que sabemos dentro de una fenomenología, de una teoría del fenómeno, que a cada paso ha de fundamentarse y someterse a examen crítico, o sea que todo saber es crítico pero también *hipercrítico.*

Estas precauciones afectan asimismo a la historia o, más humilde y precisamente, al hecho histórico, ya que el conjunto de lo acontecido se abandona en manos de una disciplina que ya le resulta ajena, la filosofía de la historia. El fenómeno histórico es algo que se prepara de antemano para su estudio, en una actitud de percepción intuitiva que se parece a la percepción estética. Maravall lo dice mejor: «El saber es respuesta a una pregunta que formulamos dirigidas a un objeto observado y al que preparamos de antemano para que nos pueda responder.»

Se trata, en principio, de hacer una ciencia válida de la historia: objetiva, universal, desprovista de elementos personales. Dicho más casuísticamente: que pueda entender todo aquel que se prepare para hacerlo, que exhiba algo reconocible como objeto, que abstraiga a quien lo señala de toda singularidad individual. Si se parte de lo que las ciencias naturales y matemáticas consideran como tal, la historia tropieza con algunos inconvenientes que el teórico pasa a enumerar y considerar.

A diferencia de aquellas disciplinas científicas, que buscan en la repetición lineal de ciertos fenómenos la vigencia de una ley, la historia se ocupa de eventos únicos, concretos, irrepetibles que, si

se confrontan con otros acontecimientos igualmente síngulos, producen un movimiento cerrado, circular, que bloquea el conocimiento como generalidad. Para fijar una ley histórica, no hay más remedio que abstraer, en cierta medida, y ver qué tienen en común aquellos fenómenos radicalmente diferentes.

El hecho histórico, como objeto, carece de estabilidad no sólo porque está abierto al porvenir, del que nada se sabe históricamente, sino porque, según se mire al pasado, cambia de cualidad y, por lo mismo, de realidad. Un solo ejemplo: en las periodizaciones clásicas, el barroco no aparece como era histórica hasta el siglo XX. En esa medida, en cuanto el punto de vista crea o anula un objeto –la guerra de Troya o la octava isla Canaria no existieron nunca– hay un margen de indeterminación histórica, del cual la razón del historiador debe dar cuenta. Si bien cualquier objeto científico se altera al ser observado, como aceptan las epistemologías contemporáneas, el objeto del estudio histórico no sólo se altera sino que se produce al estudiarse, como se ha visto en el tema de la periodización.

A ello se suman dos temas de suprema envergadura, y que Maravall ha estudiado en teoría, filosofía y casuística, que son el progreso y la liberación como inherencias del decurso histórico. Sin duda, cuantitativamente, la acumulación de sucesos y de la experiencia o la eventual sabiduría que nos proporcionan, hace de la historia algo progresivo en sentido cuantitativo. Somos más que nuestros antepasados, según sigue diciendo Ortega. Lo sepamos o no, pesa sobre nosotros más historia que sobre nuestros abuelos. Esto no quiere decir que seamos mejores o peores que ellos, para lo cual habría que escoger un elemento absoluto comparativo ajeno a la historia misma. Se puede hacer, mas entonces nos vamos a la ética o a la política y nos vemos en otros aprietos críticos, por no molestar a los dioses en sus divinas alturas. Hoy no toca.

A lo anterior corresponde añadir que, desde el lugar de los historiadores, podemos creernos más libres que nuestros ancestros, en tanto nos es posible –aunque nos encojamos de hombros ante la historicidad, conforme a la moda posmoderna– tener más amplia conciencia de nuestro acontecer, siempre que admitamos que provenimos de una anterioridad, que somos históricos.

Huizinga definió la historia como una ciencia imperfecta, fórmula que a Maravall no le gusta. Ciertamente, es una paradoja que éste resuelve proponiéndose la historia como ciencia y concluyendo en una teoría del saber histórico. No del conocimiento, subrayo, sino del saber, que no es menos ni más que el conocimiento estrictamente científico, sino una modalidad del vínculo sujeto-objeto. Sin ir más lejos: en las ciencias canónicas, todo es medible y mensurable pero en la realidad histórica no todo lo es. Tampoco los hechos históricos son inequívocos y sometibles a una sola y única lógica. Baste con perderse en la selva salvaje de lecturas merecidas por algo que todos creemos conocer como la Revolución Francesa, a ver si alguien es capaz de juzgar, por junto, lo innovador y lo retrógrado del fenómeno.

Quizá convenga insertar una observación que trae Maravall –buen lector de literatura, en especial de poesía, que fue su ocupación original y es algo que deja huellas– a propósito de la analítica del lenguaje y es la relación y el desencuentro entre verdad y lógica. Hay verdades que no son lógicas, como las del saber artístico. Maravall cita, con oportuna frecuencia, a dichos de poetas en abono de categorías históricas, dichos que mantienen una ilación gramatical, sintáctica y semántica pero resultan paralógicos. Y lo hace también a propósito de la imposibilidad de una definición cabal de cualquier objeto de la realidad empírica. Objetos radicalmente definibles son las abstracciones de la aritmética o la geometría, el número 134 o el triángulo equilátero. Pero en cuanto nos metemos en la batalla que los franceses llaman de Moscova y los rusos, de Borodino, bien que nos faltarán palabras para ser precisos como en el Aleph borgiano.

Ya quedó dicho que el historiador no puede tener a la vista el objeto de su estudio, o sea el pasado, como el científico que mira moléculas en el microscopio. Tampoco puede experimentar con la historia: no hay laboratorios de tales cosas. En cambio, y siempre al revés que el científico de la naturaleza, sí prefiere, le gusta o le disgusta, tiene una relación subjetiva con lo que estudia, de amor o de rechazo. Su elección lo define subjetivamente porque él también es un sujeto histórico que debe optar cada día por decisiones que lo incluyen en una sociedad que tiene historia. El historiador no recibe su objeto como un dato de algo que no ha producido

sino el documento de una acción humana, producida por unos seres humanos similares y distintos de él mismo. Si bien el científico aquel modifica parcialmente el objeto que estudia al estudiarlo, generando un *quantum* de indeterminación, el historiador genera al completo el hecho histórico que está estudiando, condicionado por su lugar subjetivo en el decurso de la historia. El evento le precede pero lo que él ve y analiza está condicionado por la perspectiva que le permite el «limitado horizonte» (sic Maravall) desde donde lo observa.

El objeto de la historia es un quehacer humano, recuenta datos pero no es algo dado, valga la paronomasia, como los acontecimientos naturales. Los hechos históricos tienen la palabra pero sólo nos dicen lo que deseamos escuchar. El resto es silencio. Lo que no interesa al historiador, sale de la historia, como sostiene, de nuevo, Croce. Su luz es intensa y pequeña, si la comparamos con la inconmensurable noche del pasado; y perdón por la truculencia.

El acontecer histórico pertenece al orden de lo probable, según queda dicho. Responde a una pluralidad de causas y emite una sola de las probabilidades que lo alimentan. Podría denominársela efecto histórico, la conversión de lo posible en necesario, si por necesidad entendemos el resultado y no una legalidad previa. Napoleón pudo ganar en Waterloo pero perdió y lo desterraron a Santa Helena. Esto es necesariamente así aunque no responda a una determinación fatal e ineludible previa al evento. Producido éste, cabe hallarle uno o más sentidos. No ha sido determinado pero tampoco es una anécdota de puro azar, que haría imposible pensar la historia y la anularía como tal historia, reduciéndola a una colección deshilvanada de viñetas, tal vez interesantes para el arte pero no para el saber del estudioso. El sentido, por su parte, no es algo trascendente al decurso, según prefieren las filosofías de la historia, sino una elaboración del historiador, que no escribe en nombre de la naturaleza ineluctable ni de la ineluctable divinidad.

Entonces: es pertinente hablar de leyes en la historia (tendencias, generalidades, similitudes, repeticiones) pero no de *leyes de la historia*, dictadas desde una sede ahistórica o suprahistórica, aunque siempre la historia propenda hacia algo que no ha ocurrido y que está en la *metahistoria* hasta que ocurre. Ello sin perder de vista la utilidad que las ciencias de la determinación y el empi-

rismo puedan aportar al historiador: la medicina al estudiar una peste, la química al hacerlo con ciertas armas de fuego, la astronomía en los eclipses que condicionan trastornos sociales, etcétera. Nada de lo que afecta al ser humano le es ajeno.

El hecho histórico es, entonces, un constructo humano basado en una serie de relaciones, y no un objeto dado al que se atribuye un ser. En esto Maravall, que ha hecho la crítica del historicismo positivista, también la hizo del historicismo filológico romántico, rechazando la vigencia de categorías como el ser de España, de Euzkadi o Cataluña. La determinación o, por mejor decir, la circunscripción del hecho histórico, la inscripción de sus límites, es intuitiva y Maravall no excluye elementos como la inspiración y la imaginación históricas, lo cual aproxima la historia al quehacer de un arte propio, cercano, a su vez, a la literatura y acredita, de nuevo, que estamos en presencia de un saber y no de un conocimiento de orden científico. El historiador no examina lo real, que es inaccesible a la razón, sino la realidad creada por su quehacer y contrastada con los documentos adecuados, es decir leídos con una clave de verosimilitud. El extremo de que la mayor parte del pasado se haya perdido acentúa la necesidad de una suerte de imaginario histórico que permita hilvanar unas probanzas de otra manera incoherentes.

Creo que puede hablarse de una inteligencia estructural del método histórico maravaliano, evitando la palabra estructuralismo, que es equívoca y puede llevar a la negación de la historia como en el Foucault de *Las palabras y las cosas*, para el cual las épocas son estructuras cerradas, descentradas y conducidas por un solo vocablo que las define, sin antes ni después. No en vano Sartre opinó que no se trataba de una arqueología del saber sino de su paleontología.

Lo estructural de Maravall cae dentro de los procedimientos aplicados por Lévi-Strauss, sin conducirlos a ninguna especulación filosófica sobre una supuesta naturaleza de la historia. Intuido el objeto, se fijan sus bordes y se estudia la articulación de sus partes, sus interconexiones, sin jerarquizarlas como en cierto marxismo que pone lo infra y lo supra de sus estructuras. Maravall, a diferencia de Marx, no trata de una realidad sustancial y ya estructurada, pasible de una lectura científica basada en la ciencia natu-

ral de los modos de producción, la economía política. Trata, en cambio, de una interacción entre todo y partes, y partes entre sí como productoras de sentido, como significantes. Por eso privilegia los hallazgos de las ciencias del lenguaje y la crítica de los vocabularios históricos, una disciplina ajena al marxismo. Hay hechos relevantes e irrelevantes, pues no todo el pasado es histórico y en ellos la palabra es esencial porque no sólo transmite sentidos supuestamente cristalizados de antemano en ideas, sino que los elabora. En este sentido sí podemos decir que el lenguaje produce la historia porque ella está signada por las huellas semióticas que la práctica humana va dejando en el tiempo. Los hombres sembramos unos signos que germinan en el texto del historiador, que hace historia y también es histórico.

Este aparato crítico y autocrítico tiene un beneficio secundario y es señalar que todo saber humano, incluido el científico, es asimismo historia del saber. La ciencia, que progresa no sólo sumando sino derogando saberes, sea porque cambia sus paradigmas, porque descubre errores o denuncia la falsedad de ciertos objetos tenidos por existentes, la ciencia cuenta siempre con su precedencia. Lo que hoy se considera erróneo fue necesario como verdad ayer y mañana nuestras verdades pueden ser *falsadas* según propone Popper. La historia misma es historia de la Historia, historia de las historiografías. Las críticas maravalianas a las epistemologías del positivismo y del historicismo de inspiración romántica, así contribuyen a acreditarlo.

No un saber contemplativo como el estético, ni veritativo como el científico, el saber de la historia es, en Maravall, práxico. Aun no considerando la historia como un magisterio ético o cívico, sin embargo le reconoce la posibilidad de contribuir a esclarecer el presente releyendo el pasado, y así cimentando proyecciones hacia el futuro. Copio a Maravall y cierro con él: «Lo más propio de la historia es garantizar que pueda cambiarse, de verdad, la marcha de un pueblo, que se le faciliten esos saltos en su órbita, esto es que, en último término, se le abra vía libre a la plena posibilidad de gobernarse y hacerse a sí mismo» (*La cultura del barroco*)

Escribir en los márgenes de la identidad nacional

Fernando Cordobés

Para comprender el Caribe y su literatura es imprescindible no pasar por alto una cuestión lingüística que va más allá de la simple forma o estilo. La primero y más importante es la experiencia de un pueblo oprimido desde su nacimiento, criticado y denigrado por sus amos debido a su estatus y, como no, por su forma de expresarse. Cuando los esclavos africanos deportados hasta las islas del Caribe aprendieron inglés, francés, holandés o español, invariablemente «contaminaron» esas lenguas con los restos de las suyas maternas y con conceptos llegados directamente de África que poco o nada tenían que ver con la realidad que vivían los colonos. En las islas anglófonas el lenguaje hablado estuvo proscrito, marginado y fue sistemáticamente despreciado como una expresión de ignorancia propia de una clase de gente que a duras penas alcanzaba la condición humana. En la actualidad, los giros propios de cada isla están prácticamente desterrados del lenguaje llamado oficial y lo que habla la gente en la calle sólo se puede escuchar en la radio o, como mucho, en el teatro. Sin embargo, esa área de expresión que representa el lenguaje propio, siempre ha acompañado a la gente del Caribe pues se trata de uno de sus mayores recursos. Un recurso, como tantos otros, marginado.

Edward Kamau Brathwaite, lo ilustraba en una ocasión con un ejemplos concreto: «nadie diría en el Caribe «veo brillar tus ojos mientras lloras» como podría decirse perfectamente en un inglés normativo y correcto ajustado a los cánones de la tradición literaria. La gente dirá más bien: «deja que el agua de los ojos bese la

luz de tus pestañas». De esa manera se describe el efecto de las lágrimas sobre las pestañas.»

La expresión «el agua de los ojos» proviene de una traducción del kwa, una lengua africana en la que no existe un verbo específico para llorar. Por tanto, transforma un adjetivo en verbo y modifica así la sintaxis. De esa manera se plasma en la frase una cosmovisión propia, se logra una forma nueva de expresión y se enriquece el imaginario de la lengua que, como todas las cosas, puede tener fecha de caducidad si no se adapta a los cambios. Para Braithwaite ese lenguaje no es dialecto, ni patois, ni pidgin ni criollo, tampoco es una lengua vernácula a pesar de que pueda estar basada en todos esos elementos. Es una lengua que implica una visión del mundo distinta y, como tal, reclama su derecho a coexistir con otras. Es el resultado de un proceso histórico de más de quinientos años que ha dado lugar a una realidad previamente inexistente. Al transportar la memoria y el bagaje de los ancestros, incorpora una sabiduría en la que el nombre equivale a su sonido, a su canto, a su profundidad y, al tiempo tiempo, participa de ellos. Pero sin olvidar que, por encima de todo, esa forma de expresión mira al futuro de la nación, de la propia lengua y la cultura. Expresiones como «mar no tener puerta trasera», «panza llena no temer viento», «Dios no amar feos» se encuentran en las obras de algunos autores como George Laminng de Barbados, Bob Antoni de Trinidad, o incluso de la premio Nobel de literatura norteamericana Toni Morrison. Forman parte de la expresión de ese pueblo heterogéneo conformado por los descendientes de los esclavos. Y es una parte esencial de su identidad histórica y sistemáticamente marginada.

Un proceso similar se produce en algunos países lusófonos del continente africano como Angola o Mozambique, donde las expresiones y giros de las lenguas africanas locales han contagiado y enriquecido al portugués de los colonizadores. En *Tierra sonámbula*, del mozambiqueño Mia Couto, sorprenden los giros a veces imposibles del lenguaje y de las formas verbales que, a pesar de la extrañeza inicial que producen, sorprenden por su fuerza visual y por su precisión a la hora de expresar una realidad concreta a menudo desconocida.

La norma, el canon, la convención, cuando se anquilosan dejan de ser útiles a la expresión de la realidad. El caso de la literatura

caribeña escrita en inglés es paradigmático. John Keats escribía su «Oda al charco», pero ¿cómo expresar según ese estándar la realidad de unas islas rodeadas por la inmensidad del mar, con un clima exuberante que más que charcos produce huracanes? El estilo de autores como Keats o Milton era tan poderoso que se interponía con el de los primeros autores caribeños que trataban de emular a sus maestros, e impedían aprehender la esencia de la verdadera historia de las islas. Había que buscar una nueva voz. Quizás fue precisamente esa rigidez, por lo que se produjo una reacción muy fuerte durante las últimas décadas del siglo XX y la primera del XXI por parte de muchos escritores anglófonos caribeños. De esa manera han contribuido a dinamizar la lengua, la han dotado de nuevos recursos estilísticos, expresivos, de giros, imágenes y formas que no tenían cabida en el espacio mental que la vieja Inglaterra trató de imponer durante siglos.

Brathwaite se refería en otra ocasión al proceso histórico que se vive en las islas y decía: «el término criollización es una versión más especializada de dos términos más ampliamente aceptados como son aculturación e interculturación: el primero hace referencia al proceso de absorción de una cultura por otra; el segundo a una actividad recíproca, a un proceso de enriquecimiento y de mezcla de una con otra (...) una situación en la que estaban atrapadas las sociedades de las islas: por una parte por el poder metropolitano y, por la otra, por una sociedad multirracial organizada exclusivamente para el beneficio de una minoría europea».

Lo que sugiere Brathwaite es que la sociedad emergida de esa experiencia es muy compleja e implica una reacción a las presiones exteriores ejercidas por la metrópoli. Al mismo tiempo implica una serie de ajustes necesarios realizados por la yuxtaposición de amo y esclavo, blanco y no blanco, Europa y colonia, europeos y africanos en una relación cultural heterogénea.

Pero ese proceso de «criollización» no es exclusivo de las antiguas colonias británicas del Caribe. También sucede en las antiguas posesiones francesas con la extraña particularidad de que algunas de ellas, forman, todavía hoy, parte administrativa y política de Francia. Después de la los movimientos de la Negritud y de la Antillanidad, se desarrolló hacia la mitad de los años ochen-

ta un nuevo movimiento literario, el de la Criollidad con el escritor Patrick Chamoiseau, el lingüista Jean Bernabé y el también autor Raphaël Confiant a la cabeza. Publicaron un manifiesto, «Elogio de la Criollidad», en el cual trataban de definir, por tercera vez, la identidad cultural de los países del Caribe, pero teniendo en cuenta en su caso el nuevo contexto mundial de finales del siglo XX, es decir la mundialización. En el manifiesto proclamaban que ya no era posible escribir únicamente para el contexto nacional, ni para el regional, sino que el verdadero desafío era escribir en un contexto mundial inmediato. Volvieron su mirada al pasado de las islas para descubrir que en realidad fueron el primer foco de mundialización después de la llegada de Cristóbal Colón a La Española. En ellas se mezclaron cuatro tipos de civilización para formar lo que denominan cultura criolla: la cultura indígena a pesar del exterminio de los indios los caribes y arawak; la cultura europea dominante; la cultura africana importada por los esclavos africanos; la cultura de la India importada por los trabajadoras bajo contrato que llegaron al Caribe después de la abolición de la esclavitud de 1848 para reemplazar los negros en las plantaciones de caña de azúcar. Fue la primera vez en la historia que civilizaciones tan diferentes se mezclaron. Todo ello representaba para ellos una verdadera ventaja frente a la mundialización, pues esa cultura criolla fue durante tres siglos la prefiguración y el avance de lo que sucede hoy en el mundo entero y, sobre todo, en los país ricos del Norte. Dos ejemplos: la inmigración árabe en Europa, sobre todo en Francia, y la inmigración latinoamericana en los Estados Unidos. Esas migraciones, con todos los problemas que acarrean, están modificando profundamente la identidad cultural de los países. En unos años la religión musulmana será considerada como una religión europea al igual que la cristiana y la judía que, por cierto, proceden de un entorno no-europeo. No conviene olvidar que la religión judía fue considerada europea solamente después de la segunda guerra mundial. La europeización del Islam, por su parte, llevará tiempo pero es un proceso irreversible que cambiará la identidad europea. Exactamente lo mismo que la inmigración latino-americana cambiará la cultura norteamericana. En menos de cincuenta años es probable que los Estados Unidos se convierta en un país bilingüe multicul-

tural, sin olvidar la importante inmigración asiática presente en la costa oeste del país.

La idea que trasciende al manifiesto de estos tres autores es que en realidad el mundo entero ha entrado en un proceso de criollización. Muchos autores reflexionan sobre su forma de escribir, sobre su relación con la lengua. Hoy en día se escribe escuchando el murmullo de todas la lenguas del mundo que llega a través de los medios de comunicación o a través como del contacto con los extranjeros que ya no regresarán a sus países de origen. Una escritura estrictamente nacional sucumbiría irremediablemente y pasaría a ser considerada como escritura folklórica. Ello explicaría el rechazo a viejas fórmulas y la búsqueda incesante de nuevos caminos expresivos. También el éxito de autores tan diversos como Salman Rushdie y V. S. Naipaul, Edouard Glissant y Patrick Chamoiseau, por citar solo algunos, fuera de sus países de origen.

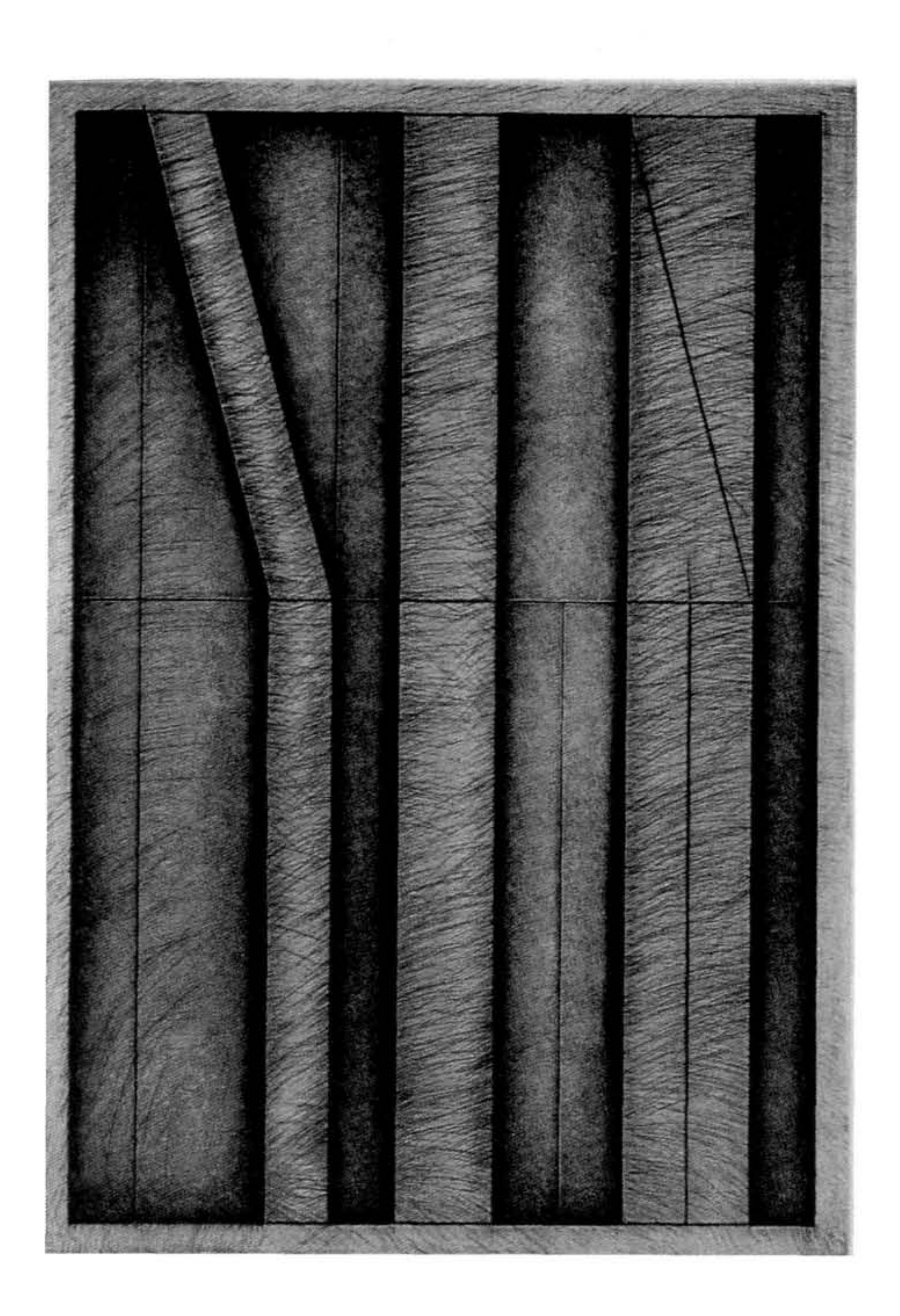
La literatura de la criollidad, es decir de la mundialización, respeta las diversas lenguas y culturas del mundo en contraposición a la globalización estrictamente comercial, y como se empeñaban en dejar claro en el manifiesto, no anula a la literatura. Las novelas a la manera tradicional no desaparecerán por completo, pero no podrán tener ya una relevancia mundial si no tienen en cuenta la desaparición de las identidades del pasado y la emergencia de identidades abiertas, flexibles y sin territorio definido. Una mutación de la civilización difícil de aceptar, pero al fin y al cabo irreversible.

Aimé Césaire insistió a lo largo de su vida en la necesidad que tenían como nativos de las Indias Occidentales de recordarle al mundo, que todavía quedaba mucho trabajo por hacer para desterrar la idea de que una sola raza pueda poseer el monopolio de la belleza, de la inteligencia, de la fuerza, y que seguía existiendo lugar para el encuentro con la victoria, la victoria de la dignidad humana.

Décadas después de que Césaire hiciera aquella declaración de supremo optimismo, el premio Nobel de economía nacido en Santa Lucía, Arthur Lewis recordaba en la ceremonia de graduación de los alumnos de la Universidad de las Indias Occidentales, que debían esforzarse por ser ellos mismos y no africanos, chinos, indios o franceses. «Las sociedades difieren», les dijo, «pero no en

la subyacente humanidad, sino en lo que hacen de sí mismas y de su entorno. Lo que difieren son sus logros y los habitantes de las Indias Occidentales tienen que hacer algo distinto. Nuestro logro debe ser único». Unos logros y una singularidad que bien podrían encontrarse en la literatura, en las artes y en la forma distinta de entender la vida propia del Caribes ©


Creación



Cinco Poemas

Luis García Montero

LOS IDIOMAS PERSIGUEN EL DESORDEN QUE SOY

A Elisa

Mi nombre es Luis,
soy español,
vivo en Madrid,
en el número uno, calle Larra,
me dice usted la hora, por favor,
¿dónde ha nacido usted
y cuántos años tiene?,
buenos días, amigo,
buenos días, mi amor, te quiero mucho.

Confieso que no tengo
facilidad para estudiar idiomas.
He copiado mil veces las frases y procuro
aprender de memoria, poco a poco,
preguntas y respuestas.
Pero me acabo siempre confundiendo
y a los demás les digo
¿dónde está mi te quiero?,
vivo en Luis
y soy las doce y media de la noche.
Nadie ha podido nunca pasear
por el número uno
sin romper el espejo de las horas
y de su propio rostro.
¿Me dice, por favor, qué significan
el tú y el yo, la edad y la palabra España?

Los idiomas persiguen el desorden que soy,
y así los predicados de altas temperaturas
y los verbos de nieve
me tratan sin piedad
igual que a los sujetos derretidos.
No me resulta fácil,
                                pero a veces entiendo
la nostalgia de orden que tienen mis poemas.

Dar vueltas en la cama es perderse en el mundo

A veces los insomnios se comportan
como trenes pacíficos.
No viajan a la duda, no recorren
las estaciones del dolor, no insisten
en la daga obsesiva de la culpa,
no muerden el paisaje de lo que se ha perdido.

Para llamar al sueño
el optimismo escucha caracolas.
Un murmullo de almohada envuelve las razones
del amor a la vida.

Ese primer paseo en alguna ciudad
que tiembla todavía en manos del viajero.
La luz del aire limpio después de haber querido
un pacto sin demonios
con la serenidad de los recuerdos.
Una puesta de sol en la Bahía
cuando el cielo se pierde como las aves rojas
que vuelan con sigilo hacia la oscuridad.
El desnudo paciente que nos cierra los ojos
para vivir por dentro una camisa.
El desnudo impaciente que nos abre las sábanas
y llega a convencernos de que a pesar de todo
es noble la mirada de este mundo imperfecto.
Una conversación donde ella me cuenta
las cosas de su día
antes de que yo cuente las horas de su noche.
La amistad, esa luna que rueda por el tiempo
y que brilla redonda hasta la madrugada.
El whisky inolvidable de los libros
y las conversaciones.
El viejo mar cansado que hace preguntas grises
y espera las respuestas azules que le damos
a cualquier inocente.

Los sueños que respiran junto a mí
sin pegarme codazos cuando se dan la vuelta.
Los sueños que hoy aprenden a dormir en mi cama
mientras sigo despierto.
Aquel rincón sin prisas en el río Genil
con un atardecer a precios populares
que llenó mi reloj de otoños y alamedas.
El agua lujuriosa de la ropa empapada,
el frío que persigue los pezones.
La ley de los borrachos,
las leyes del humor y de la gravedad.
El nombre de mis hijos.
La humedad de la fruta y el orden alfabético.
El muchacho que vio la nieve pensativa
en la ventana de un poema.
El tigre que ha pasado por el puente de Brooklyn
para que se refleje su piel en los cristales
tardíos de Manhattan.
La rosa en duermevela del insomnio pacífico.
La loba de la vida
que insiste con su amor.
La loba con su amor innumerable
confundido en mi cuerpo.

Antes de embarcarse en una ilusión compartida conviene aprender a quedarse solo

A Francisco Brines

Las noches son azules
igual que un mar tranquilo de luz civilizada.
En los balcones altos
ya despunta el limón, y cada timbre mueve
el aire de los huertos en la orilla,
y el naranjo es un ruido de ascensores.
Se ha llenado la casa con la tripulación
de los enamorados en los puertos,
de los que están aquí y en otra barra,
de los que son ausencia, pero vienen de paso
con su copa y sus ojos a las conversaciones.

Cuando suena la música se levantan las velas,
rompemos las amarras,
y la casa nocturna
navega los tejados del mar Mediterráneo.
La fiesta es un tumulto de sillas y de voces,
de ventanas que rozan los cometas.

Y no está mal dejarse llevar por el alcohol
más exigente, el sueño más intrépido,
la ilusión compartida
que va de labio en labio
igual que una botella.
Como la confianza en el placer,
sin miedo a las traiciones y a los chulos,
se trata, bien lo sé, de no sentir
la humillación de un vino triste.
Es bello navegar con la marea
de olas que repiten
tu casa es mía
y la mía es tuya.

Pero hay viajes que enseñan
a distinguir los coros de los gritos
y a temer las borrascas que disuelven
las voces personales.
¿Quién eres tú?, pregunta
la luna sobre el agua como un rostro
en medio del naufragio
o cuando suenan himnos
después de una batalla victoriosa.

En un rincón lejano busco entonces
una mesa vacía con una silla sola.
Y en trabajada espera,
recuerdo que las lluvias del domingo
sobre las barcas rotas
me dieron su lección de soledad.
Antes de deshojar las palabras comunes,
necesito la rosa de la noche
que tiembla en mi silencio.

ES BUENO CONVIVIR CON NUESTROS SUEÑOS, PERO EN HABITACIONES SEPARADAS

Nunca ha sabido nadie el peso de los sueños.
Azules son sus pies,
pero nadie ha llegado a predecir
el color y la forma de sus huellas.

Yo vengo de unos sueños que son como un país,
recuerdo los veranos,
conozco la caída de sus hojas,
sus épocas de lluvia
sobre la libertad y las banderas.

Tampoco nadie sabe cuánto tardan los sueños
en ponerse intratables y amarillos,
en decir la verdad de sus mentiras,
en doler por los muebles de la casa
tropezando con todo y rompiendo las copas.

Cuando expulsé a los sueños
para no traicionar la realidad,
conocía su herida,
el peso de la noche y su presencia,
pero no calculaba su vacío.

El vacío de un sueño
pesa como la risa de los cínicos,
como los ojos débiles que miran a otro lado,
como el soberbio de pureza fría
que vive más allá de las tormentas.

Los paraguas se vuelven del revés
por decisión del viento de levante,
y la altura del cínico
se parece a una torre de marfil
igual que las promesas del ingenuo.

Llamo para pedirles que regresen,
me humillo en el teléfono, les digo
lo que quieren oír sobre su ausencia.
Y cuando vuelven tengo preparadas
dos camas en distintos dormitorios,
dos frentes, dos verdades
al otro lado del pasillo,
para quedar en medio y vigilarnos.

Si beben demasiado, no les dejo
negar la realidad de forma temeraria.
Y si yo me comporto como un cínico,
se abrazan a mis pies, menos azules
y mucho más cansados,
para que no los borre de mi agenda.

Resistimos así el paso de los años.
Convivo con mis sueños,
pero en habitaciones separadas.

La dignidad es la huella de la conciencia

Ya tiene muchos años
y tal vez no ha cumplido su destino.
Nunca buscó la guerra, pero todas
las batallas más tristes
pasaron por la puerta de su casa.
Casi siempre ha perdido, y cuando los ejércitos
que decían luchar por sus ideas
gozaron la victoria,
comprendió los motivos
de su desconfianza.
Comprendía también que los sueños se pierden
y cambian de finales.
No quiso mendigar
delante del amor o de la muerte,
para que la limosna no manchase su orgullo.
Es el orgullo seco un último refugio
de aquellos que conservan sus razones
después de haber perdido la esperanza.

Cuando sentada en el vagón del metro
ve llegar a la historia repleta de promesas,
triunfos, medallones y bolsas del mercado,
se suele levantar para dejarle asiento.
Es muy vieja la historia que se viste de joven,
tan vieja como ella,
y ni siquiera sabe dar las gracias.
Educada la mira, se aparta y le murmura
siéntese usted, señora,
yo me bajo en la próxima estación.

Luis García Montero: *Un invierno propio*. Será publicado en Palabra de Honor, Visor, febrero de 2011.



Siete Poemas

Jesús Munárriz

ESCRITO EN EL AEROPUERTO DE BANGKOK EVOCANDO A MANOLO

Vendrá la muerte un día como éste,
como cualquiera, para ti el postrero;
nada te llevarás, dejarás sólo
la memoria y el duelo.

Vendrá la muerte a completar tu vida
con su punto final y su silencio;
terminarán tus días y tus obras,
acabará tu sueño.

Vendrá la muerte y quedará el vacío,
tu suave sombra en los que te quisieron;
el frío de la ausencia, la ternura
y el calor del recuerdo.

Vendrá la muerte, cerrarás los ojos
y el mundo entero seguirá viviendo.

A HEINE, CON UNAS VERSIONES

En medio del camino de la vida escribiste:

¿Dónde, de vagar cansado,
tendré mi último reposo?
¿En el sur, bajo palmeras?
¿Bajo tilos, junto al Rin?

¿Me sepultarán las manos
de un extraño en el desierto?
¿O descansaré en la arena
de una costa, junto al mar?

¡Qué importa! El cielo de Dios
me envolverá, aquí o allá,
y mis lámparas mortuorias
nocturnos astros serán.

Pero varó tu barca junto al Sena,
en París te apagó la enfermedad
y descansas en el que fue tu barrio,
aquí, en el *cimetière Montmartre.*

Grabados en la tumba están tus versos
en hermoso alemán
y quien te sepultó fue Mathilde, la esposa
dulce, humilde, vulgar
que decidiste unir a tu destino
y te fue fiel hasta el final.

Pidió que reposaran a tu lado sus restos
y ahí quedan, bajo el más
modesto y orgulloso de los nombres: Frau Heine.
El esplendor astral
indiferente alumbra tumbas y cementerios,
y lo que queda en ellos, qué más da.

Tus poemas en cambio, colega, siguen vivos
y aunque tú no los puedas escuchar,
créeme, en español suenan de maravilla.
Tómalos, tuyos son. Y un poco míos.
Con ellos te he venido a visitar.

A Blas de Otero en 2010

España, Blas, ya ves,
sin aquél, ya no es
la que sufriste.
Con sus más y sus menos
volvió
la libertad
y hoy la injusticia no es
achacable a uno solo
ni obligatorio el entontecimiento
recrecido y rampante.

El exceso de grasas
y la escasez de ideas
con éxito conviven
y se retroalimentan;
lo público es guarida de ladrones,
las finanzas refugio de asesinos en serie,
las cajas fuertes silos de armas de largo alcance;
no hay metas ni horizontes
sino los del dinero,
y a los pocos resquicios
que aún quedan, pronto acuden,
apenas sugeridos,
con sus apagafuegos,
las multinacionales,
los cuerpos especiales,
las zurrapas de los intelectuales.

Sólo en la poesía,
igual que entonces, Blas,
quedan rincones
poco domesticados,
insumisos incluso,
aunque las golosinas
del poder

los tientan y socavan,
y pescan a menudo
desertores.

España ya es Europa y Europa ya es el Mundo
y el mundo un globo frágil,
superpoblado, injusto, maltratado, confuso,
fuente de bienestar para unos pocos,
de sufrimiento para casi todos.

Nos dejan elegir, eso sí, entre lo malo
conocido y lo malo
aún por conocer.

Ya ves, Blas,
esto no es
lo que soñabas tú
para después.
Los rusos han borrado el siglo XX
y los chinos, al bies,
serán amos del mundo
el siglo XXII o el XXIII.

Si antes no pega el globo el último traspiés.

Para algo sirve

Cabeza y barba canas, tez morena, alto, flaco,
se situó en el centro del vagón,
esperó a que arrancara el tren y comenzó,
con voz firme y potente,
a pedir una ayuda. Una escena habitual
en Madrid en el metro. Sin embargo
algo me hizo de pronto aguzar el oído,
el hombre aquel estaba recitando en gallego,
hablaba por su boca

la siempre limpia voz de Rosalía:
Adios ríos, adios fontes,
adios regatos pequenos...

Y un poema –que, dicen, no sirve para nada–
ganaba voluntades,
despertaba sonrisas en los rostros cansados,
descerrajaba corazones y bolsillos.

Saludó, dio las gracias,
deseó buena tarde
y se fue a otro vagón a seguir con sus versos.
Y nos dejó encantados.

CONSEJOS Y ADVERTENCIAS DEL POETA PRECAVIDO

Es posible escribir sin molestar a nadie,
no te empeñes en lo contrario.

No dejes que se note lo que piensas;
hay muchos que no piensan como tú.

No expreses opiniones,
que pueden no gustar a todo el mundo.

Las ideas dividen,
no las dejes que asomen en tus versos.

Di lo menos posible, mejor nada,
no sospechen que tal vez algo sabes.

No denuncies abusos;
se te mosquearán los abusones.

No mientes en tus versos la injusticia;
puede que se molesten los injustos.

No menciones los crímenes,
no vayan a pensar los criminales
que te refieres a ellos.

No destapes chanchullos, no aludas a las trampas,
no sea que se enfaden los corruptos.

Deja en paz a las mafias;
son harto susceptibles los mafiosos.

Ni por asomo aludas al chantaje,
los chantajistas son muy vengativos.

No hables en nombre de los débiles
no hagas tuya la voz de los desposeídos;
los poderosos se molestarían.

El mundo es ancho, anchísimo;
olvídate de que es también ajeno.

No ataques a los fuertes;
acabarán pagándolo los débiles.

No pretendas juzgar a los culpables,
que ellos ya saben cómo defenderse.

No menciones la muerte,
que ser mortal no le hace gracia a nadie.

No dejes que la historia se entrometa en tus versos;
aquí, si tú no quieres, nunca ha pasado nada.

Ni que la realidad eche a perder tus ocurrencias;
en tus poemas, tú eres dios.

Lejos del Ángulo

De él sólo conservamos un poema,
algunas líneas de otro y una carta
que envió siendo joven desde Cádiz.

El poema, una epístola en tercetos
dirigida a un tal Fabio, amigo suyo,
se atribuyó durante siglos a otros,
aunque ahora sabemos que su autor
Andrés Fernández se llamó de Andrada.

Cumplió los veinticinco el 1600
en Sevilla, la capital de un mundo
que el sol iluminaba sin descanso.
Fue discreto, fue culto, fue valiente,
tuvo que pelear y peleó
y el grado recibió de capitán,
pero a las armas prefirió las letras
y la vida común al heroísmo.

Como las esperanzas cortesanas
de Fabio sí lograron su propósito
y don Alonso Tello de Guzmán,
que tal era su nombre, fue investido
corregidor de la ciudad de México,
Andrés le acompañó en la travesía
y entró de contador en su cabildo.

Y siguió junto a él cuando lo hicieron
alcalde de la Puebla de los Ángeles
y de las minas luego de San Luis
de Potosí, donde a los pocos años
la muerte se llevó a su protector.

Volvió al sur. Cerca de Tenochtitlán
se instaló, se casó, tuvo una hacienda.
Vecino del lugar de Huehuetoca,

alcalde del partido de Ixmiquilpan,
su vejez transcurrió junto a su esposa
en Cuautitlán, donde le hirió la muerte
cauta y severa con su dura mano
y su forzoso término postrero.

Difunto, lo enterraron de limosna
y sólo deudas heredó su viuda.
Falleció sin dejar ningún caudal
declaró un relator. *Dejó debiendo*
mucha suma de pesos, dijo otro.
"¡Mísero aquel que corre y se dilata
por cuantos son los climas y los mares
perseguidor del oro y de la plata!"
había escrito. Y mísero murió
en un poblacho de la Nueva España.

Con tantos años que vivió en América,
¿no volvió nunca más a rimar versos?
¿Han desaparecido? ¿Los quemaron?
¿Están ocultos en algún archivo?
¿O se olvidó del arte de decir?
Con un poema como el suyo basta
para que recordemos a un poeta,
pero ¿quién no querría leer otros
que tal vez nos dejó y andan perdidos?
¡Lástima que a su autor no le bastara
un ángulo en Sevilla!

ALCAIDE

A Francisco de Aldana, el capitán
criado en la Florencia de los Médici,
veterano de Flandes,
el rey le ha concedido su petición, nombrándolo
alcaide de San Sebastián.

En donde, en el castillo de la Mota,
en aquel alto y solitario nido,
piensa enterrar su ser, su vida y nombre
y, como si no hubiera aquí nacido,
estarse allá, cual Eco, replicando
al dulce son de Dios, del alma oído.

Pero asuntos urgentes le impiden ocupar
la plaza: el rey lo envía
a ayudar a su primo Sebastián,
monarca portugués,
que hace a Aldana maestre de campo general
en la jornada de África.

Y en Marruecos, en Alcazarquivir,
se llevará la muerte
al soldado y al rey
(siempre mueren poetas en las guerras,
pero entonces, peleando).

No volvió a Urgull el capitán Aldana
ni Santa Clara, Igueldo, la Concha, el Urumea
pasaron a sus versos
como tal vez lo habrían hecho
si el destino lo hubiera propiciado.

Y sólo en la portada de sus obras,
que publicó unos años después su hermano Cosme,
San Sebastián figura junto al nombre
de quien pudo haber sido un día su poeta,
el gran Aldana.



A más de 40 pies

Kike Turrón

Me duelen las articulaciones, si no todas, una buena parte. Noto sin dificultad el principio y el final de mis huesos, pues en estos límites siento una terrible punzada que ni se va ni se viene, que está ahí, tan a gusto. Y tengo frío, mucho frío. Llevo dos camisetas de manga larga y están húmedas de sudor, también lo está el pantalón del chándal. Ya son dos los días que llevo así, sin quitarme los calcetines, sin quitarme nada, con fiebre. Sin embargo en el exterior hace calor, es agosto y el sol pega con fuerza allá, al otro lado de de la ventana. Veo su luz e incluso intuyo su calor, aunque de buena gana enchufaría la calefacción.

Por la noche me desvelé. Se me metió en los sueños Vicente Cabelludo, un compañero de clase de cuando yo tenía catorce años. Vicente Cabelludo se sentaba cerca de mí, en la fila de al lado, un poco más adelante. Su pupitre era un completo desastre. Su cajonera siempre estaba atestada de cosas. Su cartera destartalada y él, siempre olían mal, o dicho con respeto, olían fuerte. Una capa de grasa cubriendo perennemente sus gafas descuadradas, remendadas. El pelo desaliñado, la ropa le quedaba pequeña y las zapatillas de deporte a un paso del cubo de la basura. Cabelludo hablaba poco aunque, cuando lo hacía, salía de sus delgados labios un hilo de voz dulce, con destellos de humildad. Tras ese tono cálido en su voz la pestilencia de su aliento. Cuando no asistía a clase algunos compañeros investigábamos lo que tenía guardado en la cajonera. Con mucha precaución, como si estuviésemos desactivando una bomba, comenzábamos a sacar todo tipo de cosas: folios arrugados, trozos de juguetes, chicles masticados, bolígrafos destintados, estuches destripados, pañuelos resecos, pedazos de bocadillos, bolas de papel de aluminio, en fin, de todo... y lo volvíamos a meter, aunque todo no entraba, apenas la mitad. Ese resto, imposible de ubicar, iba al cubo de la basura, así Cabelludo

tendría sitio para volver a guardar todos sus nuevos residuos, o al menos nos decíamos eso entre risas. Y así era.

Pues entre el frío y los sudores ahí ha estado, ayer, en mi cabeza. Con trece años aún, con sus gafas siempre torcidas, cuando no recosidas con esparadrapo. Yo tenía mucha más ley a este que a Javier Cañada, el listo de la clase, el sabio que todo lo hacía bien, mejor que el resto.

Debería meterme en la ducha y quitarme los sudores de la noche pero no me siento capaz. Me irá bien, dice mi mujer, que ahora además de bregar con los dos churrumbeles, tiene que hacerlo conmigo. Mala ruina la mía. Los críos se me agarran a los pantalones y estos se deslizan hasta los tobillos. El pequeño le da palmadas a mi polla y se ríe, el otro se ríe sin más. Cuando se cansa de palmeármela me da un pellizco en el capullo con sus pequeñitos dedos y sus afiladas uñas. Me duele. Me agacho para subirme los pantalones y lo subo en mis brazos para indicarle que su jueguecito no tiene mucha gracia. Me hace sacar una especie de sonrisa que más bien es un gesto de satisfacción, le dejo y se marcha andando como un borrachito, progresando en sus primeros pasos. El mayor ya sabe de estar enfermo y me ignora: sabe que hoy no voy a jugar con él.

No quiero ducha. Como Cabelludo. Me decido por ir a por carne para la comida. Me acompañan los niños, uno en carro y el otro caminando, jugando, dando vueltas a mi alrededor, subiéndose en la rueda delantera del carro, disfrutando. Yo subo, dolorido, las cuestas de este serrano pueblo, me falta fuelle, y eso que en estos dos días no he fumado casi, quizá alguna furtiva caladilla al peta del cenicero, pero nada más. No me apetecía, aunque el gesto no ha servido de mucho.

Compro el pan y sigo hasta la carnicería. La gente está en manga corta, chanclas y bermudas, pero yo sigo con mi pantalón largo y mis dos camisetas y siento frío, y sudor. «¿El último?» Me señalan a un señor. El tipo se gira y me dice: «por este oído nada, por el otro muy poco, fue una explosión, la Renault, en Francia, y doy gracias aún, que mi compañero se reventó todo por dentro». Me quedo detrás, controlando a estos pequeños pero atento a mi turno. No me puedo descuidar. Cuanto antes mejor, creo que me voy a desmayar. Pero no, llego a casa, dejo la compra en la cocina y los chi-

quillos se quedan en el jardín. Debería mezclar la carne picada con ajo, sal, pan mojado y perejil... pero no puedo. Me tumbo en la cama. Además del dolor de articulaciones ahora siento que algo bajo la piel está empujando levemente, como queriendo salir, o quizá solo para hacerse notar. Tengo frío y estamos en agosto, fuera debe haber veintisiete grados. Esta fiebre me tiene preocupado, más bien agotado. Me quedo un rato inconsciente, no sé cuanto, quizá diez minutos, aunque podrían ser treinta. ¿Nadie se ha preocupado por mí en este tiempo? Es probable que mi mujer haya entrado y me ha visto aquí, plácidamente dormido. Estoy seguro.

No puedo hacer nada útil en este momento, solo permanecer tumbado, solo pensar y enredarme en esos pensamientos hasta que el sueño me haga desconectar. No es poco. Le he estado dando vueltas a algo que me pasó hace año y medio o un poco más. Fue en Mazunte, un pueblo mexicano en la costa del Pacífico. Estábamos de vacaciones. Habíamos pasado por Oaxaca y desde allí nos llevó un autobús hasta Pochutla, una ciudad como dios manda. De ahí un taxi hasta este pueblito de cabañas, con caminos de tierra y un mar apabullante. El caso es que eran vacaciones y hacía buen tiempo y ese era el sitio ideal para pasar unos pocos días. Viajaba yo, mi compañera y nuestro hijo, que entonces tenía dos años y medio de vida. El nuevo no había nacido, sería engendrado en este viaje precisamente. Nos instalamos en una cabañita de madera, se trataba de un negocio que nos había recomendado una amiga. Las rentaba una familia que ocupaba la mejor de las cabañas. Suficiente y a buen precio. El tipo, cabeza de familia y ferroviario ya retirado, estaba orgulloso y al mismo tiempo agradecido de haber llegado entero a la jubilación, sin mutilaciones propias de su duro oficio.

Los días los pasamos en la playa y, por la tarde, tratando de evitar a los aguerridos mosquitos que habitan estas tierras y que, a esas horas, salen del letargo para beber toda la sangre que les quepa en su cuerpecillo. Dábamos paseos a otro pueblito cercano.

Un día como otro cualquiera, estábamos en la playa y me metí con mi pequeño a sortear algunas olas. El truco era sencillo: para que no te engullesen, había que situarse más allá de donde rompían, mar adentro. Así lo hacía y así me mecía con las imponentes olas del Océano Pacífico, yo con mi pequeño. Podíamos ver enormes

bancos de sardinas que teñían una parte del agua de color plata durante segundos, luego esa preciosa y viva mancha aparecía un poco más allá. Algunos chavales del pueblo arrojaban redes al agua y atrapaban cubos y cubos de estos pececillos tan sabrosos. Sobre nuestras cabezas sobrevolaban pelícanos y gaviotas que se dedicaban a lo mismo: sortear olas y pescar pececillos. Mi compañera se quedaba en la orilla mirando atenta nuestro baño. En una de estas, una ola rompió antes de la cuenta, o lo mismo el mar me había hecho avanzar unos metros con el pequeño en brazos sin darme cuenta, mientras miraba el trajinar de aves y chavales, no sé, el caso es que una ola calló sobre mí. Su fuerza no impidió que soltara a mi pequeño y nos sumergimos. Estrepitoso silencio. Pero lo peor estaba por llegar. Mis pies fueron barridos por la fuerza del agua y, ya sin control, me voltearon a su gusto. Mi niño se me escapó de los brazos mientras yo permanecía bajo el agua. Eran segundos muy largos, confusión. Salí de aquel centrifugado de agua salada. Mi mujer ya llegaba hacia donde yo estaba, ya hacíamos pie ambos, así que le dije sin demasiada histeria: no tengo al pequeño, no lo tengo. Ella empezó a gritar, decía algo de su dios, gritaba... miré al lado contrario, a la playa, al otro lado, la inmensidad del océano, y nada. Nada de nada. Las olas seguían su vaivén, quizá más tranquilas, pero ahí seguían... a los treinta segundos vimos una peluca, de tan rubia, amarilla. Solo el pelito sobre el agua, como una alfombrita abandonada a su suerte: ahí está. Me tiré a por él. Lo puse entre mis brazos y pregunté: «¿Estás bien?» Él me miró y dijo: «Sí, ¿qué le pasa a mamá?». La mamá lloraba desconsoladamente abrazándonos a los dos, preservándonos con su llanto de una nueva ola. Salimos del agua. «Ya no llores más mamita», le dijo nuevamente el pequeño. Me senté en la arena al lado de la mamá y el niño que estaban abrazados, fundidos en uno solo. Yo respiraba mirando al mar, ya tranquilo. Dando gracias al Pacífico por esta oportunidad, a Neptuno, a la virgen de Juquila y a todos en general. El susto de mi vida acababa de suceder y todo había sido eso, un gran susto, cuarenta segundos de angustia e impotencia, la fuerza de la naturaleza me había dado la lección de mi vida. Trataré de retenerla.

Vaya, me he quedado dormido otro rato. No hay ruido en casa pero percibo movimiento en el jardín. Creo que me voy encontrando mejor, creo que me estoy curando: me apetece fumar. ©


Punto de
vista



Oír conversar a Lezama

Antón Arrufat

HACE UNOS MESES SE CUMPLIÓ EL CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE JOSÉ LEZAMA LIMA (1910-1976). HEMOS QUERIDO RENDIR UN HOMENAJE AL GRAN POETA Y ENSAYISTA CUBANO CON LA REMEMORACIÓN DE LA PERSONA QUE LLEVA A CABO ANTÓN ARRUFAT Y EL ESTUDIO DE SU OBRA CON UN ENSAYO DE MANUEL NEILA.

Teníamos un día y una hora previamente acordados. El martes era el día, y la hora, las cinco de la tarde. Después volvíamos a conversar los jueves, y de este día hablaré luego, por sus curiosos rasgos distintivos. Me recibía sentado en su sillón, más bien poltrona, que podía acoger su enorme cuerpo. Por esa época había engordado mucho, caminaba con dificultad y apenas se levantaba de su poltrona, parecida a un sillón de Campeche, grandes orejeras a ambos lados y amplios brazos. Llegar al Paseo del Prado, sólo a dos cuadras de su casa, le costaba esfuerzo y le anunciaba una inminente disnea. «Yo soy el peregrino inmóvil», humorizaba.

Su imaginación le organizaba viajes suntuosos. «Es mi único carruaje». Suplía, como ocurrió con tantas carencias en su vida. Dos veces salió de Cuba, una a México, cuando era un infante, la segunda y última, a Jamaica, cuando era un hombre maduro. De La Habana, pocas veces, la más prodigiosa, una excursión a Viñales, durante varias horas. A su regreso escribió un hermoso poema.

«Hay viajes espléndidos –confiesa en una entrevista–: los que un hombre puede intentar por los corredores de su casa, yendo del dormitorio al baño» Habitaba una casa habanera de principios del veinte, larga y estrecha, los cuartos seguidos en fila, un patio sin sol, con unas cuantas plantas mustias, veintiséis metros de la sala a la cocina, siempre en el fondo. «¿Para qué tomar en cuenta

los medios de transporte? El viaje es reconocer, reconocerse, es la pérdida de la niñez y la admisión de la madurez...La *imago* es mi navío. Con sólo cerrar los ojos puedo estar en la catedral de Zamora para oír la misa del domingo junto a Cristóbal Colón en vísperas de su viaje a América, ver a Catalina la Grande paseando por las márgenes del Volga congelado o asistir en el Polo Norte al parto de una esquimal que después se comerá su placenta. No necesito salir de mi casa para estar en el lugar que quiera, cuando yo quiera.»

Este estoicismo del hombre que poco posee y la fuerza concedida a la imaginación para llenar el vacío cotidiano –fuerza nutricia de su sistema poético–, si nos hace sonreír, nos hace a la vez admirar su concepto de la felicidad: poner énfasis en lo que se tiene y olvidar lo que no se tiene. Pero tal olvido, admirable como renuncia y consuelo, resulta impracticable para nosotros en nuestra época. Lector del André Gide de *Los alimentos terrestres*, texto del que hablamos con frecuencia, yo me mostraba partidario, al menos como anhelo, para ambos irrealizable, por distintas causas, en esos años, de aquella ronda de los deseos insatisfechos, o de aquella confesión «no me basta con leer que las arenas de las playas son suaves, quiero que mis pies desnudos lo sientan...Me es inútil todo conocimiento que no haya sido precedido por una sensación.» Lezama sonreía incrédulo y le daba fuego al tabaco.

Cada tarde del martes lo encontraba en su poltrona «condenado a la quietud» y a la espera de la prodigiosa movilidad de la conversación. Me recibía en la sala. Como dispuesto a un rito, recién bañado, afeitado con pulcritud, vistiendo una camisa acabada de planchar. A su lado una mesita redonda, encima la jarra metálica con agua fresca, un vaso y un gran cenicero de cristal azul, del azul de los etruscos, podía decirme o de un azul colonial, por igual me decía. Junto a este cristal que podía cambiar de época, estaba el aparato del asma, el nebulizador.

Concluido el horario de trabajo en la Biblioteca de Marianao, yo había llegado a mi apartamento en Centro Habana, tras un cansador viaje en guagua, para realizar la parte del ritual que me correspondía, antes de nuestro encuentro. Creo que bañarse resultaba para ambos una ruptura con horarios y las horas regladas. Siempre el baño resulta un corte, un hasta aquí y un empezar

renovado. Sin embargo, cuando es un componente del ritual previo a una conversación, al cortar con la porción de nuestras vidas basada en la rutina y en las sorpresas esperadas, nos preparaba para el encuentro. Cada uno de los dos se bañaba esperando este encuentro. Si destruía o anulaba nuestra cotidianidad, no formaba parte de ella porque era un hecho previo de la comunicación futura. Bañarse para encontrarse con otro, intentar comprenderle y ser a la vez comprendido, trazando un puente *entre* dos, no es el baño sin significado de cada tarde o de cada ocasión, es un acto intencionado, cargado de significación inusual.

Apenas abrían la puerta, me sentaba en un mueble más pequeño, antiguo sillón de madera pulimentada y rejilla, que quedaba frente a su poltrona. A mis espaldas, colgado de la pared que daba a la calle vocinglera, se hallaba la enorme fotografía sepia de su padre difunto, hombre apuesto, decía mi madre, vestido con todos sus arreos marciales. En mis primeras visitas me intimidaba la efigie del Coronel con el sable encima de mi cabeza. Después, con el curso de los días, se convirtió en una presencia habitual.

Terminados el cómo está o cómo se encuentra, el qué tal durmió anoche, convenciones que anuncian sin embargo que algo diferente puede ocurrir, Lezama iniciaba una pausa cargada de sentido: sacaba cuidadoso un tabaco del bolsillo de su camisa, tabaco de gran tamaño, que duraría toda la conversación sin quemarse, a semejanza del que Mallarmé encendía sus jueves de tertulia, sentado cerca de la estufa, en el invierno de París. Lezama lo hacía girar entre sus dedos y despacioso lo prendía con un fósforo. Como el poeta francés, lanzaba entonces al espacio breve de la sala extensas bocanadas, trazando en el aire figuras geométricas, y añadía a la conversación un poco de ceniza, en el cristal del cenicero. Cuando la conversación avanzaba, una de sus manos, la del anillo matrimonial, se movía de modo singular: parecía golpear un tambor invisible.

Solía yo, jugando a quebrar las formas inquebrantables del tiempo, mirar su retrato, pintado por Jorge Arche, sobre la pared, a mi derecha, retrato del poeta cuando era joven, mirar de soslayo al joven pintado y saltar con la vista al Lezama que tenía delante, entrado en años, a quien el asma hacía respirar con cierta fatiga. La vez que me sorprendió en este juego de efectos temporales,

me dijo con ironía un tanto amarga, pero a punto de soltar una carcajada que la mano del anillo disolvió de inmediato,«nos parecemos muchísimo, ¿verdad?» En un sofá arrinconado, repleto de libros, en el que era imposible sentarse, estaban en pila los ejemplares de sus obras. Con frecuencia lo vi inclinarse cansado, tomar alguno, volver a su campechana y sobre sus grandes brazos de madera dedicar el ejemplar al visitante y entregárselo, cariñoso, risueño, con la alegría del que hace un regalo.

Tras encender el tabaco, tras aquellas bocanadas silenciosas que formaban en el diminuto espacio de la sala diré imágenes, metáforas de humo momentáneas, y que casi le ocultaban la cara, la conversación se iniciaba con una pregunta muy suya: «¿Qué tal de resonancia?» Primero acudían a nuestros labios anécdotas, chismes de la vida social y literaria, abriendo el camino o construyendo el puente, que solíamos contarnos y escuchar con avidez, sumamente divertidos. Después, en busca de mayor soledad propicia, planeada soledad, deliberada, pues yo nunca llevaba los martes a nadie conmigo y él nuca invitaba, citaba ni recibía a ninguna persona esa tarde, y cuando su mujer se hallaba en la sala recibiendo al visitante, secreto conversador, Lezama se volvía hacia ella para decirle con suavidad pero con cierto aire de mando: «María Luisa, Antón quiere tomar el mejor té de La Habana. No lo hagas esperar.» Ella entonces, al tanto de la práctica de la conversación que se avecinaba, se iba hasta el fondo de la casa a preparar el té. En el fondo, naturalmente, se hallaba la cocina.

Sin duda era un juego que Lezama sabía propiciar. Al quedarnos solos, se inclinaba hacia mí con aire de connivencia para hacerme maliciosamente una pregunta, una pregunta también muy suya: «¿Y de amores, qué?» Permanecía mirándome ansioso, el cuerpo hacia delante en la campechana, a la espera del relato de mis aventuras sexuales. Me demoraba un instante, previamente medido, me inclinaba también hacia adelante, y empezaba lentamente mi primer relato. Su interrogatorio era entonces implacable. Pedía y exigía detalles, nombres, actitudes. Yo los inventaba, exageraba o narraba los episodios como habría querido que hubieran sucedido en verdad. «Pero no me diga, no me diga...», e insistía con sus preguntas, soltando carcajadas, que le hacían llevarse a la boca la mano con el anillo o quedándose serio de pron-

to, en medio del jipío que irrumpía en su garganta de asmático. Si aumentaba, ponía el tabaco en el cenicero, y la risa, a ratos cohibida, de improviso expansiva, se hacía absoluta. Se veía precisado a hacer uso del nebulizador, que siempre se encontraba cerca. Este rito inicial, tan poco sagrado, terminaba cuando María Luisa volvía con el té.

La conversación, que habitualmente cumple su proceso mediante fragmentos, observaciones, recuerdos, citas y repentes, derivaba. Tal vez derivar no sea el término justo. Iba más bien enlazándose, y los temas al parecer salían de algo que semejaba abrirse ante nosotros dos. Parecía alcanzar (o crear) una zona compartida, al tenderse como un arco voltaico de su poltrona a mi sillón, y otras veces de mi sillón a su poltrona. Toda conversación verdadera está hecha del secreto de las pausas, según él mismo observara, de recuperaciones de un hilo invisible. O mejor: de una salida de nosotros hacia esa zona, diré de transparencias mutuas. Como Lezama era un practicante diestro, sabía ser cortés. O como le gustaba decir, con un vocablo muy empleado por Proust, ser *gentil.* Su gentileza, y por supuesto su astucia de conversador –factores imprescindibles de un diálogo creador–, consistían en atender y escuchar, estimulando al otro con imprevistos silencios, esas pausas propiciatorias, acuciosas interrogaciones y añadidos, a que se expresase y se entregara al movimiento caracoleante de la conversación. O lo que él llamaba su «devenir incesante». No era un participante de grandes tiradas oratorias, largas e inútiles parrafadas sobre sí mismo o acerca de cualquier tema: sus dudas, sus problemas no resueltos del todo, inquieto, interrogante y contradictorio, dubitativo, propiciaban que su conversación se fuera haciendo al hablar con el otro.

Tratados en La Habana (1958), integrado en su mayoría por artículos publicados en el periódico *Diario de la Marina,* recoge un breve estudio dedicado a este asunto, escrito en abril de 1955. «Avanza la conversación como deshaciéndose en cada una de sus irisaciones –observa en uno de sus párrafos–, procura no subrayar para provocar el placer de una súbita inmersión, pues le interesa hasta la pasión secreta que el que escucha mantenga su libertad para ocultarse y reaparecer ante la diversidad que frente a él se ejercita. Mantener el acecho en el *otro* es su pasión, casi su locu-

ra.» Y más adelante señala una de las paradojas estratégicas del conversar: mostrarse y ocultarse a la vez para lograr «la concurrencia con el otro».

Decía Montaigne que conversar nos convierte en personas. Es, entre nuestras actividades, una de las que más nos humaniza. Fructuoso y natural ejercicio del espíritu –cito casi textualmente la clásica traducción de Román y Salamero–, es a mi entender la conversación. Y para destacar la importancia que le concede, imagina un instante de su vida en el que estuviera obligado a elegir, «consentiría más bien en perder la vista que el oído o el habla.» En éste su ensayo, «El arte de platicar», uno de los más extensos que escribió y del que hablábamos con frecuencia los martes, se refiere luego a un punto que considera esencial, el de la libertad: «yo entro en conversación con libertad. Mi manera de ser encuentra el terreno ya abonado: ninguna proposición me pasma, ninguna creencia me hiere, por contrarias que sean las mías.»

Cuando llovía o llegaban las horas de nuestro invierno, la calle vocinglera de Trocadero, la que quedaba a mis espaldas durante la visita, se tornaba silenciosa. El cubano calla si llueve o si hace frío. Hablábamos entonces del silencio que reinaría en la torre del pequeño castillo, del *chateau* de Montaigne, circundado de campos de trigo, a cincuenta kilómetros de Burdeos, la ciudad más cercana, *chateau* con su torre redonda y puntiaguda, iluminada por ventanales que daban a un paisaje de montañas. En el tercer piso de esta torre instaló Montaigne su biblioteca, dispuesta en una estantería circular, que reproducía la estructura de la construcción. En las vigas del techo mandó pintar sentencias latinas que lo habían impresionado. Algunas le hacían recordar a su gran amigo, muerto muy joven, Esteban de la Böetie. Apartado del mundo desde los treinta y siete años, Montaigne pasaba en este lugar las horas del día. «Veo abajo el jardín, el corral, el patio y parte de las dependencias de la casa. Hojeo un libro, luego otro, sin orden ni propósito, al azar. Ya divago, ya anoto, paseando, los sueños que aquí escribo...»

A veces violentando datos históricos verídicos, nos gustaba invencionar –verbo usado por Lezama– la posibilidad de que Montaigne y su gran amigo de la Böetie se encontraran en esta torre silenciosa. Protegidos por el calor de la estufa y las mantas,

cerrados los ventanales, pasarían juntos las tardes del invierno europeo, sus intensas y duraderas nevadas, sosteniendo fértiles conversaciones hasta el oscurecer, en que se despedían después de citarse para el martes siguiente.

Si estamos libres y dispuestos, a lo que los franceses llaman «interpelar», la conversación genera la posibilidad, a menudo mediante un relámpago súbito, de sorprender al otro en momentos de confidencia, de conocer porciones secretas, y permite a los demás realizar –conjuntamente– está misma operación sentimental y del intelecto. Es como construir ese puente, que mencioné, o deshacer una tela de araña, que ahora menciono. A esta práctica misteriosamente humana, ágape o coloquio, Lezama no fue ajeno, siguiendo los consejos de Montaigne, en la relación con sus amigos y en su escritura. Conversar tuvo para él una significación decisiva. «Me agradaría tener siempre –dijo cierta vez– un tiempo mágico para dedicarlo a los placeres de la conversación.» Por supuesto, conversar es un placer ambiguo, tan difícil y raro como la cópula perfecta. Copular es sin duda poner los cuerpos, y a veces los sentimientos, a conversar. Es una extraña sincronización, una simultaneidad extraña. «La cópula es el más apasionado de los diálogos –me decía Lezama–, manifestación de la fuerza humana frente al horror del vacío».

Desde los tiempos iniciales de su escritura, ya en 1937, escribe «Coloquio con Juan Ramón Jiménez», que se publicará un año después. ¿Qué es este texto sino una conversación, en medio de un grupo de amigos que no hablan? Una conversación socrática, al modo de su admirado Platón, entre él y el poeta español, recién llegado a La Habana.

Conversar con Juan Ramón Jiménez al parecer lo atrajo más que su poesía. Era muy joven, tenía 27 años, y Juan Ramón 56. Lo iba a buscar al Hotel Victoria, donde el poeta español paraba con su mujer Zenobia Camprubí. Por esa época el hotel actual era una construcción de madera que parecía una casa de huéspedes. Salían juntos a conversar caminando lugares del Vedado y de La Habana. Lezama sintió por Juan Ramón Jiménez una devoción adolescente y un agradecimiento peculiar, duraderos a lo largo de muchos años, y que en cierto modo me resultan inexplicables, sorprendentes incluso. Si se trataba de una relación entre dos poe-

tas, tenían de la poesía visiones diferentes y contradictorias. Ante el turbión lezamiano, la poesía del español parece apagada, violeta, de parque bajo la luna... Creo que la duradera impresión radica en un hecho: la «fuerza irradiante», en palabras de Lezama, que tenía la conversación con Juan Ramón Jiménez. No se hacía de claros y determinados enlaces verbales –para Lezama siempre se trata de un *hacer* o de un *por hacer*, que ocurre en el decurso del tiempo, en la plena fluencia temporal–, sino de las graduaciones del silencio.» Sin hablar como un oráculo, al modo del poeta Stephan George, cuyas tertulias constituían un espacio de vaticinios para el futuro de la poesía alemana, su conversación no ocurría en el tiempo habitual, por el contrario, la onda de sus intuiciones lograba esclarecer por momentos la región desconocida, la *terra incognita.* No estaba hecha de una continuidad, por el contrario era una forma de iluminación o de súbita verdad de lo inesperado. La intensidad de su mirada reforzaba la lentitud de su onda.

En esta singular semblanza se recogen algunos de los peligros que acechan «la onda» de la conversación, peligros que se enumeran en el artículo recogido en *Tratados*, que acabo de mencionar. El no hablar como un oráculo, con largas tiradas y un saber absoluto sobre cualquier tema, el esclarecimiento de una zona ignorada o imprevista, el uso de las pausas, esta vez del silencio.

Cuando terminó de transcribir su «Coloquio» entregó el manuscrito a la pareja de esposos para su revisión. Dos cosas ocurrieron entonces. En el diario que Zenobia llevaba de la estancia de ambos en Cuba, en una anotación del 27 de julio del mismo año 37, se dice: «Este trabajo no es muy satisfactorio –Juan Ramón dictó a su mujer durante varios meses el texto revisado– ya que todo lo que Juan Ramón hace es ponerlo en español. Hay tanto atribuido, que él nunca dijo ni pensó decir, y tanto que realmente dijo y está incorporado a los comentarios de Lezama, que hubiera tomado más tiempo desenredar la madeja que escribirlo de nuevo. Sin embargo había suficiente valor en el diálogo como para salvarlo, y todo lo que hizo fue corregirlo lo suficiente para que no se anegaran totalmente las ideas en un mar confuso, debido a la oscuridad de la expresión.»

La segunda opinión que produjo el texto, se convirtió en una nota del propio Juan Ramón Jiménez, que aparece al comienzo

como una corta introducción. La nota coincide en lo esencial con la anotación en el diario de Zenobia Camprubí. Hay, sin embargo, una observación que debo destacar, y es la siguiente: «El diálogo está en algunos momentos fundido, no es del uno ni del otro, sino del espacio y del tiempo medios». En un párrafo anterior mencioné el artículo de *Tratados* y cité esta aseveración que quiero que mis oyentes retengan «la concurrencia con el otro». Hacia el final volveré sobre la iluminación que implican estas palabras.

Uno de sus ensayos, recogido en *Analecta del reloj* (1953), se desarrolla en forma dialogada, «X y XX». Pasados varios años, en *La expresión americana* (1957), la forma dialógica o mejor, conversacional, parece estar sumergida, moverse subterráneamente. Aparecen como invitados a un imaginario banquete americano diversos personajes, el señor barroco, el rebelde romántico, el hombre de los comienzos... Fragmentos conceptuales que conversan entre sí, que se oponen, que van en busca de una integración posterior al encuentro.

Además, el hecho de que el libro esté formado por cinco conferencias, leídas por su autor ante un público, duplica las formas dialogales sumergidas que las integran. Una conferencia se escribe teniendo en cuenta al oyente posible: mientras se redacta se cuenta con él. Se le ve, se le teme, se aspira a convencerlo, a divertirlo, a comprometerlo con alguna definición... Se vuelve presencia permanente, casi física, ante el autor. En fin, se conversa con él, es público convertido en una persona. Como decía Goethe, cuando alguien me preocupa, lo tengo siempre delante. El prefijo *con* de la palabra lo indica. Al igual que «Confluencias», un texto admirable, escrito pensando o invencionando un oyente mexicano, lo que no llegó a suceder, todas fueron concebidas al modo de una conversación. «Dependemos demasiado de los demás –escribió Lezama en una carta a Álvarez Bravo– sin saber si esa dependencia se debe a nuestra proximidad o a nuestra lejanía.»

Este modo conversacional se halla en otros ensayos, en «Preludio a las eras imaginarias» o en «Introducción a un sistema poético». Este último, escrito en marzo de 1954, a semejanza de varios de sus ensayos, parte de la descripción inicial de un cuadro. Aquí se trata de «La escuela de Atenas» de Rafael. Aristóteles, recogida la túnica, como se ve en el cuadro renacentista, traza en el suelo

encerado una sentencia: «a medida que el ser se perfecciona tiende al reposo» Como se trata de una descripción inexacta, naturalmente imaginaria, la sentencia que escribe Aristóteles no es vista por sus espectadores. Lo importante para nuestro tema es que varias sentencias clásicas de la filosofía occidental comienzan a establecer una conversación dialógica a lo largo de todo el ensayo.

Alguna vez escribí que en «Preludio a las eras imaginarias» (1958), se realiza una conversión que podría recibir el calificativo de encarnación de dualismos: convertir estas ilustres dualidades, la causalidad y lo incondicionado, en personajes que se mueven, visten de una manera singular, poseen sentimientos, están sensualizados. Dice Lezama de la pareja que acabo de mencionar: «Con ojos irritados se contemplan irreconciliables y cierran filas en las dos riberas enemigas» ¿No existen aquí dos personajes que se enfrentan? ¿No se habla de ojos y miradas? ¿No se habla de irritación? ¿No se separan avanzando hacia riberas enemigas? Convertir conceptos intelectuales en personajes humanizados, como aquellos que se sientan a un banquete en *La expresión americana*, resultaría para otro tipo de escritura ensayística, una actitud carnavalesca, un desfile de pasarelas. Sobre esta singular, y a ratos cursi, sensualización decorativa, hablamos alguna vez durante uno de nuestros martes. Recuerdo que me dijo, en su tono irónico, algo que hoy adquiere mayor significado: «Como soy latinoamericano, me gusta el carnaval.»

Se conservan, hasta el presente, dos epistolarios extensos el que sostuvo con su hermana Eloísa y con Rodríguez Feo, que abarcan cerca de doscientas páginas cada uno. Quedan cientos de cartas aisladas, que no constituyen verdaderos epistolarios, pero que son por igual valiosas manifestaciones de esa otra forma de la conversación que es la correspondencia, diré personal, como de la que cité un fragmento hace un instante, remitida a Álvarez Bravo y dos realmente deliciosas, ejemplo de la amistad que lo uniera a Reynaldo González. La presencia del ausente destinatario es imprescindible en la redacción de una carta, principalmente de una carta privada, tanto como el interlocutor en la conversación. Se conversa con ese ausente, incluso se imitan sus maneras de hablar, se participa, aunque momentáneamente en sus ideas y opiniones, aunque no sean las del remitente. Lezama viaja por los

lugares en que Rodríguez Feo lo hace, lo imagina en una ciudad, en un hotel. Ocurre lo mismo con la actividad campestre que *ve*, y subrayo el verbo, realizar a Reynaldo González durante su estancia en Camagüey. Es más, lo *ve*, en una de sus cartas, «queriendo conversar con los árboles y con el montón de fuego que sale de las calderas». Inventa, para inducirlo a regresar, una casa en la ciudad que puede sentirse como un árbol, apartamentos como ramajes. Sainte-Beuve, que usó las cartas como documentos fehacientes mediante los cuales podría descifrarse a sus corresponsales, advirtió sin embargo que pese a su apariencia confesional, cabe la posibilidad de que puede haber entre ellos cierto enmascaramiento. Sin duda existe también en las conversaciones no escritas, y que a la vez implica una profunda realidad de la persona. Es decir, la verdad de las mentiras.

Cabría citar ahora varios de sus poemas susceptibles de una lectura desde la conversación. Poemas de lo conversable o que podrían interpretarse partiendo de las estructuras de una conversación o en relación con ella. Doy algunos títulos, «Di la brisa», «Queda de ceniza», «Llamada del deseoso»,»Diálogo en una giba», el poema inicial de *Dador*, el fragmento IV de «El número uno», texto hasta ahora descuidado por la crítica, no mencionado por nadie, y que comienza: «Dime, pregúntame, susurra, di la brisa./ Se acerca el inconfundible: / ¿qué has hecho en la mañana?/Mi cara cerrada en el centro de lo lívido,/ y entonces, ¿cómo estás del pecho?/ ¿Has tenido algún disgusto en el trabajo?»

Me detendré brevemente en uno de sus poemas más conocidos, «Ah, que tú escapes...» que abre su libro *Enemigo rumor* (1941). Oscar Hurtado, que fuera uno de sus amigos hasta que un disgusto, cuya razón desconozco, los separó, publicó tres partes o fragmentos de un largo ensayo que escribiera sobre su poesía, que nunca se imprimió completo y que hasta hoy se da por extraviado. En uno de esos fragmentos propone una hipótesis sustentable: que la obra poética de Lezama, a quien tanto admiró, es, casi exclusivamente, sobre la poesía misma, su único tema. «La poesía y su misterio –escribe Hurtado–, sus jardines invisibles, sus símbolos como el pez y el mulo, y su modo de expresarse en esa extraña dualidad poesía-poema». En otro párrafo desmonta, descodifica «Noche insular...» con tal exactitud y acierto, que el lec-

tor, yo incluido, comienza a considerar su hipótesis como verdadera.

No obstante tal certidumbre, casi incuestionable, intento otra posibilidad. No niego que «Ah, que tú escapes», podría ser un texto sobre la llegada de la poesía al poema y su retiramiento inesperado, pero por igual podría ser leído como el final, también inesperado, de una decisiva conversación entre dos, de la categoría de esas que, en uno de nuestros martes, definió «como ir encontrando conchas en la arena.»

Ah, mi amiga, escapas en el momento de tu mejor definición, es decir, abolidas las máscaras, prefieres no escuchar una nueva pregunta, «que va mojando sus puntas en unas estrella enemiga». Lo oculto en el otro ha hecho su aparición, en una misma agua discursiva. A Lezama le complacía pronunciar esta sentencia: «lo oculto es lo que nos completa». Al escapar de tu definición, anulando las estructuras dialógicas, puro mármol de los adioses. De pronto, ya hacia el fin del poema, este verso deslumbrante: «hubieras dejado la estatua que nos podía acompañar». Entre nosotros queda solamente el viento, el viento sin definición, extendido como un gato apacible.

A una pregunta acerca de *Paradiso*, en una entrevista concedida a Ciro Bianchi Ross, respondió: «Mi obra de poesía y ensayo, mi conversación de todos los días, se esclarece en parte con *Paradiso.*» Tal parece, dada la ambigüedad de su respuesta, que su obra de poesía y ensayo es su conversación diaria, su manera diaria de conversar, y que su novela esclarece esta creación. Sin duda lo evidencian las minuciosas, las complicadas estructuras dialógicas, múltiples y contrapuestas, verdaderamente dialogantes, el fraterno fervor comunicativo de sus personajes, y las otras, las de la extraña vida real, por las que tuvo una apasionada afición, y que sin duda, para quienes lo acompañamos por algún tiempo, prefiguran o reiteran las de la página en blanco.

Lo conversable conforma toda la estructura narrativa de *Paradiso*. Podría afirmarse que esta novela es una inmensa conversación a varias voces, la conjunción extraordinaria de voces que se buscan o se rechazan, que se encuentran fugazmente, que siguen solitarias clamando en el espacio de la página. Los personajes oyen conversar a otros personajes, en diversos lugares de la nove-

la. José Cemí, componente de la tríada pitagórica, con Foción y Fronesis, los tres grandes protagonistas de *Paradiso,* desde su cama, apenas salido de la siesta, oye a su madre y a su abuela conversar en la cocina de la casa. Todos se oyen hablar, todos se escuchan en este incesante coro, armónico y desarmónico de voces y de ecos contrapuestas. Es cierto que una conversación escrita no es una auténtica conversación entre dos personas vivas y mortales, carece de la fluencia temporal, de lo inesperado. El lector la recorre, puede volver sobre ella, recordarla idéntica en cada página. No se cumple el «ah, que tú escapes», pues el viento que queda entre los dos, ha sido abolido por la escritura.

Uno de sus rasgos más sorprendentes durante aquellos martes –por igual de su estilo– consistía en su fabulosa capacidad de asociación. Hechos distantes y diferentes entre sí, lo cotidiano con lo más esotérico, las alusiones intelectuales con las más evidentes. Esto era para él una de las funciones de la metáfora, a la que llamaba «lo relacionable». Datos biográficos, relatos de viajes, ocultismo, chistes populares, autores raros o poco frecuentados, citas en varios idiomas, todos pronunciados mal sin duda, aparecían en el chisporroteo de su conversación. Ejercitaba una singular virtud: interpolar la anécdota oportuna e ilustrar con un aspecto humorístico o de inesperado misterio.

Su plática estaba vinculada a sus procedimientos como escritor. Se podía reconocer la imaginería, el don metafórico, la preocupación filosófica, el culto exagerado del artificio y su tono reflexivo. Una de sus más acertadas definiciones de la poesía surgió –el verbo es exacto–durante uno de nuestros martes. Al modo socrático me dijo: «La poesía es el manantial dentro del mar, el agua diferenciándose del agua.» Quien lo oyó hablar hallará pronto que algunas de sus páginas de efectiva hermosura, más que escritas, parecen habladas, o con mayor exactitud, conversadas. Tal vez quien no lo oyó no podrá participar de esta experiencia de doble lectura. Quede esta observación como un testimonio del vínculo, para que la crítica lo considere.

En esta relación de la palabra escrita con la hablada, es uno de los escritores más orgánicos que me ha sido dado conocer. Tal vez resulte ingenuo o una hipótesis inverificable para la mayoría de sus lectores, pero creo en la autenticidad de una obra cuya escri-

tura se acerca a la palabra hablada de su autor. Prueba que, naturalmente, al carecer de comprobación general, no implica, por tanto, ningún criterio estético válido. Para mi, sin embargo, resulta casi inevitable tal comprobación, y para quien puede realizarla es la única prueba posible de la autenticidad literaria. Poco o nada le importaba a Lezama, además, que su interlocutor, en un momento dado, entendiera o no lo que él estaba diciendo. Como era su manera consustancial de expresarse, y siempre estuvo dispuesto a manifestarla, incluso a imponerla a los demás, no podía prescindir de ella. Podrá pensarse que buena parte de su escritura es un ejercicio estilístico, un diálogo imposible, una impostación, el resultado de un arduo artificio de gabinete dominical. Quienes lo tratamos pudimos comprobar que su barroquismo verbal, que su prosa y su poesía escritas, eran parte de su naturalidad.

El punto generador de su conversación, al igual que el de su obra literaria, tenía su fundamento en la consideración del mundo como una vasta e intrincada red de analogías. Un cosmos organizado, al modo en que lo entendían los griegos, sustentado por la existencia de un Dios omnisciente. En esto era, como en otras partes de su poética, un simbolista baudelaíriano. En su sistema analógico del mundo radicaba su capacidad de asociación fabulosa. Quizá su barroquismo alcance idéntica explicación o fundamento. El barroco es perifrástico, alude. Un objeto lo conduce al siguiente o al anterior: son, en rigor, análogos. El mundo es una inmensa galería ordenada de espejos frente a otros espejos. Espejos dobles, triples, múltiples. Al final las cosas valen porque nos recuerdan y aluden, o mejor, se relacionan, con otras y entre sí. Con frecuencia, mientras conversábamos, me parecía verlo andar despacioso, moviendo la mano en la que humeaba el tabaco, por un bosque de símbolos que lo miraba con miradas familiares, hasta llegar al centro de una vasta unidad en la que se respondían colores, aromas y sonidos dulces como el oboe, enfermizos y corruptores, o verdes y frescos como la piel de los niños.

Hace un momento recordé su artículo sobre el arte de la conversación, cercano al de Montaigne y sobre todo al de Jonathan Swift. En el texto inglés se enumeran ciertos peligros –el afán de sobresalir y de mostrar ingenio, la contradicción incansable, el repertorio de anécdotas– que acechan y podrían frustrar su pro-

ceso. A estos peligros agrega Lezama: el hablar siempre de sí mismo, las convicciones previas, la autoridad destemplada y los humores tornadizos.

La conversación es un ejercicio frágil y quebradizo, que parece ocurrir en una suerte de acceso a una zona, diré, de transparencias mutuas. A tal zona se llega cuando los interlocutores –en corto número, insistía, entre dos solamente, mejor– abandonan parte de su yo armado perfectamente, y se entregan a una fluencia personal, a un *continuum*, para conversar con el otro, quien a su vez realiza idéntica operación espiritual, tan poco frecuente.

Al principio cité una afirmación de Montaigne. Cuando me acerco al final de estas páginas, debo retomarla. Decía Montaigne que conversar nos convierte en personas, no tan solo en seres humanos, sino en personas. Creo que al hacernos personas, nos humaniza de una manera singular. Tal hecho es primordial para nuestra vida. No se trata de individuo ni colectividad, exclusivos y solitarios. Estas categorías son formidables y peligrosas abstracciones, si no entran en relación. Lo esencial es esto: lo humano con lo humano. Es algo que no acontece en otra parte de la naturaleza. Toda obra de valor espiritual ha sido provocada por ese algo. Como observara Martín Buber, un ser va en busca de otro ser concreto, para comunicarse con él, pero en una zona común que no pertenece a ninguno en particular. A ese desplazamiento, a ese tránsito Buber lo denomina *el entre*. Una verdadera conversación, como algunas que desde su poltrona y desde mi sillón logramos tener aquellas tardes, cuyas partes no fueron concertadas de antemano y de haberlo sido supieron entregarse a su propia fluencia y encontrar respuestas imprevistas o inesperadas, abriéndose hacia lo que él mismo calificaba como *terra incognita*, ya que no fue indiferente al secreto de lo conversable. En cualquiera de estos encuentros en la zona de transparencias mutuas, lo esencial no acontece en uno u otro de los participantes ni en la colectividad que los abarca, sino, como bien lo percibiera Martin Buber con precisión, acontece *entre* los dos, es decir, en la dimensión a la que sólo ellos tienen acceso.

Aquí retomo dos expresiones anteriores, definitorias de este punto. La de Lezama, que aparece en el artículo de *Tratados*, «la concurrencia del otro». La palabra concurrencia alude a esa

dimensión, a esa zona, donde él y el otro concurren, y la clarividente de Juan Ramón Jiménez: ... «no es del uno ni del otro, sino del espacio y el tiempo medios». Es decir, del tiempo y del espacio que median entre los dos.

Hacia las siete, cuando empezaba a oscurecer, dábamos por terminada nuestra conversación y quedábamos citados para el próximo martes a las cinco de la tarde. Un jueves sin embargo lo llamé por teléfono o fue él quien lo hizo. La comunicación se mantuvo largo rato y, a partir de ese día, comenzamos a llamarnos por teléfono los jueves. De la conversación en su casa, donde las caras y las manos, el humo del tabaco y los gestos que acompañaban nuestras risas y nuestras tristezas, el ambiente de la sala y del resto de su casa, desaparecieron, comenzamos a ser sólo voces y pequeños ruidos técnicos. Ni Montaigne ni Swift practicaron esta forma casi fantasmal de conversar. Hablamos del dios griego Zeus que se transformó en voz, haciendo desaparecer el resto de su cuerpo, y que en *El asno de oro* es un capítulo enigmático. En esos largos jueves, durante el que convertíamos un invento técnico en una posibilidad espiritual, le leí un poema sobre esa misma comunicación entre ambos. Creo que nunca se ha publicado y hoy lo hago dentro de estas palabras de recordación. Tras la lectura hubo un silencio. Lezama fue el primero en hablar. Me dijo «El poema tiene en usted una larga estación...» Es extraño: si me parece escuchar la entonación de su voz a través del teléfono, no puedo recordar o percibir las últimas o la última palabra que concluía la frase. No estoy seguro de que dijera «estación». Quiso decirme que el texto acabado de oír, convertido en voz, había permanecido germinando dentro de mí durante tiempo y venía a enlazar nuestra amistad. Dice así:

Mientras vives y escuchas,
miras la labor de tus abejas,
inclinándote para oír contestas el teléfono,
está bien que antes de tu muerte venidera,
sepa en el tiempo saludarte.

Cuando mi juventud se hacía de derribar estatuas,
y jovial se ejercitaba mi lengua en la diatriba,
me acerqué a mordisquear tu mármol, con lengüetazos rencorosos.
Buscaba un modo de decir que no fuera tu modo.

Tú habías llenado la Isla: las cosas eran formas de tu mirada.

Terco y distinto, no acepté el triunfo de tu palabra.
Negarte era una manera de ser, y lo sabes.
No está lejos el día en que fuiste diatriba.

Ahora sé que todo es más vasto,
y que otros, en mitad de su pobreza,
oiremos cantar el ruiseñor de Teócrito.

Antes de tu muerte, yo que soy diferente,
no creo en la resurrección de mi carne,
siento la historia como un matadero, heridor de agonía,
ni Dios ni la Virgen me esperan con inmensas alas,
no soy el hombre mediador de la imagen,
y creo en el cuerpo mientras tú esperas en el espíritu,
quiero decirte, cuando miro el cielo estallar
y me siento mortal, quiero decirte,
con pobres vocablos humanos,
que tu espíritu perecedero inventa su eterno decir,
y no hay otra resurrección que la de tu palabra.
Antes de que mueras, Lezama,
recibe el temblor de abrazarte en el tiempo y saberte inmortal.

La última imagen que guardo no es la del conversador de los martes, sentado en su poltrona, el tabaco humeante, o la voz de los jueves, es la de un moribundo en la cama de un hospital, jadeando, apenas sin poder hablar, estrechando con mano fatigada las manos de los que van a despedirlo. Esta imagen permanece en mí y remata un período de su existencia sumido en la soledad y el desamparo. Tantas veces me ha parecido inconcebible que un hombre que buscó la comunicación y la conversación con el otro, que poseyó un gran poder expresivo, una fabulosa capacidad ver-

bal, muera entubado, sin poder articular palabra. No tuvo, como quiso tener Rilke, una muerte propia.

Suelo pasar por su casa y detenerme a mirar por la ventana de la sala. En ella me recibía y nos sentábamos a conversar. Ahora es una especie de fundación que lleva su nombre. En el fondo, en un cuarto cercano a la cocina en la que María Luisa hacía el té, dentro de una urna de cristal iluminada, están la mascarilla mortuoria y el vaciado de sus manos. Me aparto de la ventana y sigo caminando ©

La aventura sigilosa de José Lezama Lima

Manuel Neila

La obra poética de José Lezama Lima (1910-1976) es una de las más originales y, sin lugar a dudas, la más enigmática de las literaturas hispánicas contemporáneas. Singular, por sus ofrecimientos primigenios y por la sorprendente visión del mundo que manifiesta, capaz de reconstruir la realidad en un auténtico festival de nacimientos y metamorfosis constantes. Enigmática, por la sensibilidad peculiar que inaugura y por la forma en que organiza el pensamiento en imágenes, alterando de manera radical los patrones convencionales de la lengua. En efecto, José Lezama Lima no sólo recurre a un vocabulario inusitado y a una imaginería frondosa, sino que modifica la estructura lógica del lenguaje. Su aventura poética se revela, así, como una exploración esencial de la realidad transfigurada en el discurso poético, al tiempo que representa –y quizás haya que buscar ahí sus mejores logros– una experiencia radical, inusitada, personalísima con el lenguaje ordinario. El «aliento homérico» que la sustenta sólo puede parangonarse, entre los poetas del siglo pasado, con el de los antillanos Saint-John Perse, Aime Cesaire y Derek Walcott, tan diferentes entre sí, por otro lado.

En una primera visión de conjunto, la vasta producción lírica de Lezama presenta tres fases o épocas bien diferenciadas, sin que esto afecte en modo alguno a su unidad fundamental. Si el poema de juventud *Muerte de Narciso* (1937) anuncia ya la primera fase, lujosa y sensualista, *Enemigo rumor* (1941) la culmina con un lirismo descriptivo, vehemente y telúrico. A partir de *Aventuras sigilosas* (1945), intenso poemario de argumentación novelesca, podemos advertir un cambio apreciable respecto a las entregas anteriores. Los libros pertenecientes a esta época o fase central muestran cierta disminución del preciosismo inicial, una mayor severidad especularita y una apreciable concentración semántica,

que predominan en *La fijeza* (1949) y se consuman finalmente en *Dador* (1960). La que podemos considerar como tercera fase, correspondiente a la labor última del poeta, presenta una depuración mayor. En la serie de *Poemas no publicados en libro*, incluida en el volumen *Poesía completa* (1970), se advierte un mayor esencialismo reflexivo, que alcanza sus mejores logros en la colección póstuma *Fragmentos a su imán* (1977). El poeta vuelve ahora su mirada hacia los temas del vivir humano (el amor, la amistad, la casa, el apetito concupiscible), iluminando de manera retrospectiva e intensa toda su obra anterior.

EL COMIENZO DE LA AVENTURA

Desde el poema inaugural *Muerte de Narciso*, hasta la recopilación de sus composiciones postreras, recogidas póstumamente en *Fragmentos a su imán*, la continuidad de esta poesía resulta un hecho evidente, consecuencia sin duda de la fidelidad del autor a sus planteamientos intelectuales y artísticos originales, así como al irrenunciable sentido evolutivo de su obra. Ya en el poema de juventud *Muerte de Narciso* aparecen los rasgos que definirán su quehacer posterior: la sensual avidez de su mirada barroca, la síntesis entre experiencia sensible y experiencia vital de la cultura, las polimórficas secuencias sintácticas y rítmicas. Características, en fin, que irán perfilándose de suyo en las entregas sucesivas.

Muerte de Narciso adquiere su significación plena dentro del corpus poético del autor, tanto por lo que anticipa respecto a los libros siguientes, como por lo que tiene de pieza autónoma. Se trata, en efecto, de una composición de juventud; pero en sus versos se hallan presentes ya los rasgos fundamentales de la dicción poética lezamesca, motivos y recursos expresivos que anticipan aspectos esenciales de su quehacer posterior. Lo primero que destaca en estos versos es la coexistencia de los datos procedentes del ámbito de la cultura con los elementos provenientes del reino de la naturaleza. La personificación de la naturaleza será otro de los procedimientos recurrentes del poeta. Aparecen así mismo los juegos de palabras, las arbitrariedades morfológicas, sintácticas y el empleo casi generalizado del versículo.

Lo que Lezama va a contar y a cantar no es el universo sensible como tal, sino el universo percibido por la conciencia. Así pues, la poesía de Lezama surge, ya desde sus comienzos, del enfrentamiento del mundo de la vida y las visiones interiores del poeta, de la tensión entre la realidad ofrecida a los sentidos y la elaboración mental de la experiencia sensible. Y lo hace, a fin de cuentas, polarizada por un designio doble: de un lado, la aprehensión de la realidad inmediata ofrecida a los sentidos, y de otro, la evocación de elementos, figuras y hechos pertenecientes al ámbito de la cultura. La concreción de ambos órdenes, el natural y el cultural, en una dimensión poética transcendente configura lo que el poeta habanero denomina «sobrenaturaleza».

Si *Muerte de Narciso* es el canto elegíaco de la armonía perdida, la exaltación auroral y gozosa de su visión primigenia del mundo a partir de la imaginación mito-poética, *Enemigo rumor* representa la respuesta crítica y apasionada frente al curso ordinario de las cosas, el auténtico viaje de la imaginación mito-poética al reino de lo imaginario. El título del libro es ya harto significativo. Al referirse a ese «enemigo rumor» de íntimas resonancias, el propio Lezama explica en carta a Cintio Vitier: «Se convierte a sí misma, la poesía, en una sustancia tan real, y tan devoradora, que la encontramos en todas las presencias. Y no es el flotar, no es la poesía en la luz impresionista, sino la realización de un cuerpo que se constituye en enemigo y desde allí nos mira. Pero cada paso en esa enemistad provoca estela o comunicación inefable». La meditación sobre ese «cuerpo enemigo» en que ahora se convierte la poesía –«cuerpo» por su vinculación a la realidad fugaz y transitoria, «enemigo» por la resistencia que opone a ser aprehendida– se revela como el eje axial en torno al cual irán vertebrándose la abundancia de los temas y la proliferación de las imágenes.

Enemigo rumor presenta una estructura fuertemente trabada. Los poemas se agrupan en tres partes claramente urdidas: 1/ «Filosofía del clavel», 2/ «Sonetos infieles» y 3/ «Único rumor». Mientras que en las partes primera y tercera domina el verso libre, de extensión y medida variables, portando a veces la cadencia del versículo, la parte central está formada por quince sonetos, si bien se alejan con frecuencia del modelo tradicional. Enmarcando el conjunto, los poemas inicial y final, «Ah, que tú escapes» y «Un

puente, un gran puente», proponen como tema central la reflexión sobre la poesía, en el primer caso, y sobre el discurso poético, en el segundo.

La asunción de la poesía como meditación sobre el fenómeno poético, enunciada de forma simbólica en *Muerte de Narciso*, adquiere expresión definitiva en *Enemigo rumor*. La reflexión sobre el proceso creativo –uno de los elementos identificadores de cierta poesía moderna– aparece incorporada en buena parte de las composiciones al discurso poético mismo, convirtiéndose así la poesía –como anunciaba Wallace Stevens– en el tema predominante del poema. Resulta revelador que el poeta aluda ya en el título a la naturaleza de la poesía, que para él empieza por ser «la realización de un cuerpo que se constituye en enemigo y desde allí nos mira».

EL REINO DE LA IMAGEN

La evolución creadora de José Lezama Lima muestra un desarrollo concéntrico. Su ejecutoria poética es un continuo aventurarse y recomenzar, volviendo siempre sobre sí misma: exploración de un mundo real e imaginario que, a medida que avanza la aventura poética, se resuelve en la fijeza de la imagen. Ante la proliferante y amenazadora presencia de ese mundo, la primera reacción del poeta consiste en inventar un lenguaje rico, preciosista, centelleante, capaz de aprehenderlo todo en su esplendor (es el momento inaugural de *Muerte de Narciso* y *Enemigo rumor*); después, su voluptuosa y proteica avidez le conducirá hasta los orígenes mismos de ese universo primigenio, para aprehenderlo ahora, mediante una palabra más dura, densa, especulativa (es el momento plenario de *Aventuras sigilosas*, *La Fijeza* y *Dador*).

La aparición de *Aventuras sigilosas* inaugura una nueva etapa en la trayectoria poética lezamesca, sin ruptura aparente con la anterior. Los recursos estilísticos y las técnicas de expresión siguen siendo básicamente los mismos. No obstante lo cual, el barroquismo sensorial y preciosista de su primera época (designo decididamente gongorino) comienza a remitir, dando paso a una mayor concentración semántica y a una mayor severidad expresi-

va (más cercana ahora al conceptismo quevedesco). Atendiendo a otro orden de cosas, este intenso poemario de argumentación novelesca, amplía, desarrolla y profundiza otros de los posibles niveles de expresión que la poesía de Lezama contenía en potencia; tal ocurre con la incorporación de procedimientos narrativos, la exploración de los orígenes y la exaltación de eros.

Aventuras sigilosas es un libro unitario de argumentación novelesca: una suerte de *suite* poemática que se desarrolla siguiendo el esquema musical de tema con variaciones. El fragmento en prosa que abre la colección refiere, de forma sintética, la aventura imaginaria de un hombre que sale de la aldea de su madre para hacer «letras armadas»; de regreso a la aldea, se encuentra con que el fuego devoró a su madre, «donde su madre podía haberlo devorado a él». Para evitar la posibilidad de la esposa (el principio formal), decide irse a los Países Bajos, «para ver como un buey, guerrear, discutir y pasar». Allí se une a una mujer protestante, en quien, el primer día de su agonía, cree ver a su madre; el segundo día de agonía, la hija le apetece como mujer; y el tercero, finalmente, cree ver a su hijo en el que nacerá de esa. A poco que se observe, los tres personajes principales, la madre, la esposa y el hijo, se corresponden con el ámbito familiar, las limitaciones de lo formal y la concreción de la poesía. Y lo que viene a proponer es una vasta metáfora de la trayectoria vital y poética del autor, una auténtica biografía espiritual, como señalan sus comentaristas.

Ya en momentos anteriores de creación, Lezama había incorporado al discurso poemático diferentes elementos narrativos: en «San Juan de Patmos ante la puerta latina», las tiradas líricas se funden inextricablemente con breves pasajes de evocación narrativa; en «Suma de secretos», las metáforas alegóricas «Pisa rocío» y «Deseo pálido» toman nombre propio y se convierten en auténticos personajes novelescos. No obstante lo cual, será a partir de *Aventuras sigilosas* cuando los procedimientos narrativos adquieran carta de naturaleza, como puede verse en «Sacra», «Sonetos a Muchkine» y «El arco invisible de Viñales» (de *La Fijeza*); «Dador», «Venturas criollas» y «Nuncupatoria de entrecruzados» (de *Dador*); «El esperado» y «Dos familias» (de *Fragmentos a su imán).* La incorporación de poemas en prosa, principalmente en *La fijeza*, confirma esa dirección de su poesía.

La cuarta entrega del poeta habanero, *La fijeza*, consta de treinta poemas, o series de poemas, de extensión variable, agrupados en tres secciones de diez composiciones cada una. El título evoca el barroco cenital de Góngora. La fijeza es «el tiempo que resisten los objetos ante la luz», dice Lezama hablando del cordobés. Tras los recuerdos de infancia que materializó en *Aventuras sigilosas*, el poeta sufre ahora la dolorosa constatación del tiempo ido, y se esfuerza por salvar los recuerdos personales, gozosos y dolorosos, la única forma de salvarse a sí mismo. Así, puede afirmar: «Cualquier recuerdo que sea transportado, /recibido como una gelatina de los obesos embajadores de antaño, / no nos hará vivir como la silla rota / de la existencia solitaria que anota la marea / y estornuda en otoño» («Pensamientos en La Habana»).

La meditada pesadumbre de quien pretende dar un sentido a lo perdido se convierte así, como advirtió en su día Armando Álvarez Bravo, en el tema dominante, aunque no el único, de esta colección. A su lado, y en contrapunto sabiamente controlado, aparecen otras motivaciones, entre las que destacan: el reconocimiento del medio circundante («Pensamientos en La Habana»), las motivaciones del paisaje cubano («El arco invisible de Viñales») y la reflexión sobre el proceso creador («Rapsodia para el mulo»). El hermetismo de los diez poemas en prosa que integran la sección central se relaciona con su visión órfica de la realidad y anticipa su sistema poético del mundo. El poeta cubano no se conforma con la contemplación de la realidad aparente; lo que verdaderamente le interesa es «el eterno reverso enigmático de las cosas».

La última entrega poética, *Dador* (1960), es el libro más amplio, denso y especulativo de entre todos los suyos. Está compuesto por dieciocho poemas o series de poemas, agrupados en dos partes; si bien, la amplia *suite* homónima que abre la colección presenta una entidad propia. Aunque predominan el verso libre y el versículo, algunas series adoptan la formas clásicas del soneto, en todas sus variantes, y de la décima, pero siempre urdidas a su modo. Ahora bien, el dinamismo trascendente de esta poesía no puede por menos de desbordarse en territorios de meditación y de novela, siguiendo los ejemplos de Rilke, Eliot o Juan Ramón Jiménez. Como ya sucediera en *La fijeza*, algunas composiciones del libro presentan numerosos elementos novelescos, como «Dador», «Venturas crio-

llas» o Nuncupatoria de entrecruzados», cuyas últimas estrofas prefiguran el capítulo del ómnibus infernal de *Paradiso*.

Los críticos coinciden en señala la visión envolvente, descarnada y hermética de estos poemas. En 1965, Armando Álvarez Bravo reparaba en «cómo el poeta, a las puertas de su madurez, toma la posición de un espectador y contempla la vida como un gran ballet». Y concluye: «Todo deviene en máscaras, giros, saltos, silencios estridencias». Algo más tarde, José Agustín Goytisolo se refiere a «la visión distanciada, ya desde la madurez, de una humanidad dantesca y cambiante como los números de un gran circo o teatro del mundo, lleno de colorido y sonoridad». Junto a los poemas de visión envolvente y el tratamiento contrapuntístico de los temas, algunos presentan una visión singular, que fija momentos particulares de existencia, como «Para llegar a la Montego Bay», evocación de un viaje a Jamaica, o que se recrea en la presentación de lo fabuloso criollo, como «El coche musical», o «Venturas criollas».

El tono jubiloso y la persistencia en la estilización modernista de algunas composiciones («Himno para la luz nuestra», «El coche musical») contrastan vivamente con el tono sarcástico y la propensión al expresionismo grotesco que domina en la mayor parte de las composiciones y que aparece representado por «la cuarta figura de armadura» en la introducción de «Dador». En medio de una sociedad y una cultura oficiales tan precarias como la republicana, el poeta mezcla elementos de una cultura personal fuera de lo común y otros de lo que Bajtín llama «la cultura cómica popular», con lo que niega y parodia las ideas y creencias oficiales. Así, convierte la plaza pública en su escenario, el carnaval en su modo de expresión, lo grotesco su característica dominante. Los poemas extensos suelen presentarse bajo las formulas musicales de variaciones sobre un tema o desarrollo sinfónico sobre un *leit motiv*. «Dador», por ejemplo, empieza por un «ballet» y termina en un «danzón».

EL COMIENZO CONVERSABLE

Con posterioridad a la publicación de *Dador*, Lezama Lima no vuelve a recoger sus poemas en forma de libro unitario. Las com-

posiciones escritas a partir de ese momento aparecen incorporadas al volumen de su *Poesía completa* (1970), que se cierra con un grupo de dieciséis composiciones, bajo el título genérico de *Poemas no publicados en libros,* y en *Fragmentos a su imán* (1977), recopilación póstuma donde se incluyen los poemas escritos entre diciembre de 1970 y abril de 1976, fechas de composición de «Desembarco al mediodía» y «El pabellón del vacío» respectivamente. Lezama Lima, que rechazó desde el principio cualquier tipo de limitación formal –incluso la del poema, si consideramos los suyos como fragmentos de una totalidad plena de sentido, de un discurso poético único– prescinde finalmente del libro en tanto forma superior, organizada y autónoma, al menos en lo que tiene de organización externa.

Las dos colecciones últimas del poeta cubano representan la plenitud de su obra toda, al tiempo que se constituyen, hasta cierto punto, en un grupo diferenciado dentro de la trayectoria general del autor. Las diferencias vienen dadas, en primer lugar, por las características externas de los poemas. En general, son más breves que en momentos anteriores de creación –algunos llegan a los diez versos–, aunque no faltan los poemas largos –«Oda a Julián del Casal», de *Poemas no publicados en libros,* o «Nacimiento del día» de *Fragmentos a su imán,* por citar dos ejemplos– en la línea más características de la lírica lezamesca. El metro es preferentemente variado y corto: predominan los versos octasílabos, endecasílabos, y alejandrinos, llegando en contadas ocasiones al versículo, tan característico en las etapas anteriores.

En otro orden de cosas, podemos decir que tales particularidades vienen requeridas por una actitud más concentrada y comunicativa, por una preocupación centrada en los temas del vivir humano (la familia el amor, la amistad), sin abandonar la pujante irrupción del inconsciente, ni la exuberancia, extrema a veces, de sus imágenes. Con todo y con eso, el poema se presenta ahora más vulnerable, más accesible, incluso de orientación realista, a los ojos del agradecido lector. Quizá no sea ocioso recurrir a interpretaciones biográficas (la nueva situación revolucionaria, los imperativos propios de la edad) para comprender cabalmente el nuevo giro de su obra.

Los *Poemas no publicados en libros* anuncian, por una parte, los registros familiares y cotidianos, tan abundantes en *Fragmen-*

tos a su imán, y por otra, el tono desesperanzado, pesimista, sombrío que dominará a partir de ese momento en su obra. La actitud expansiva, de apertura al mundo –evidente en «Proverbios», o «Minerva define el mar», por citar dos ejemplos– se hallan en vivaz e intrincado contrapunto con la más concentrada, de introspección en el ámbito de lo íntimo, que emerge en otros textos de la colección. El poema titulado «Mi hermana Eloísa» inaugura la serie que el poeta cubano dedica a sus seres queridos –completada con «La madre», «Eloísa Lezama Lima», «Mi esposa María Luisa», «La mujer y la casa», de *Fragmentos a su imán*–, composiciones en las que la irrupción de lo cotidiano y los toques de ternura –el «comienzo conversable», para adoptar su propia frase– son utilizados con acierto.

La colección póstuma *Fragmentos a su imán* vino a coronar la trayectoria del poeta cubano, una de las empresas literarias más originales y lúcidas del siglo veinte. Los poemas que componen el libro, ordenados cronológicamente, giran en torno a un núcleo temático fundamental: ese *imán* hacia el que convergen los fragmentos de la existencia que medita su corriente. Tal núcleo temático podría formularse, si bien de manera muy general, como el examen del vivir personal y humano, realizado desde la perspectiva de la madurez vital y artística. Indagación que Lezama Lima –conocedor de las intuiciones seculares del Tarot, refrendadas por la psicología moderna– proyecta en su doble vertiente: una exterior, de exaltación del mundo y la cultura (vía solar), y otra interior, de introspección en el ámbito de la intimidad (vía lunar).

En esta última etapa, Lezama alcanza la síntesis definitiva entre lo próximo y lo lejano, entre el mundo aparente y el reverso enigmático de las cosas, entre las imágenes sustantivas y el vacío que las sustenta. Refiriéndose a *Fragmentos a su imán*, Guillermo Sucre destaca la fusión de ambos órdenes: «De un lado, los dioses (y los demonios), los mitos, la animalia, la erótica cósmica: máscaras y trasgresiones del yo y el hervidero de su inconsciente, de su memoria raizal. Del otro, los lares, la familia, los amigos, la domesticidad, el ámbito de lo íntimo: transparencias y concentraciones del yo». Al final de su aventura poética, de su sigilosas aventura poética, José Lezama Lima se reafirma en su creencia, según la cual el hombre no es un ser para la muerte, como quería

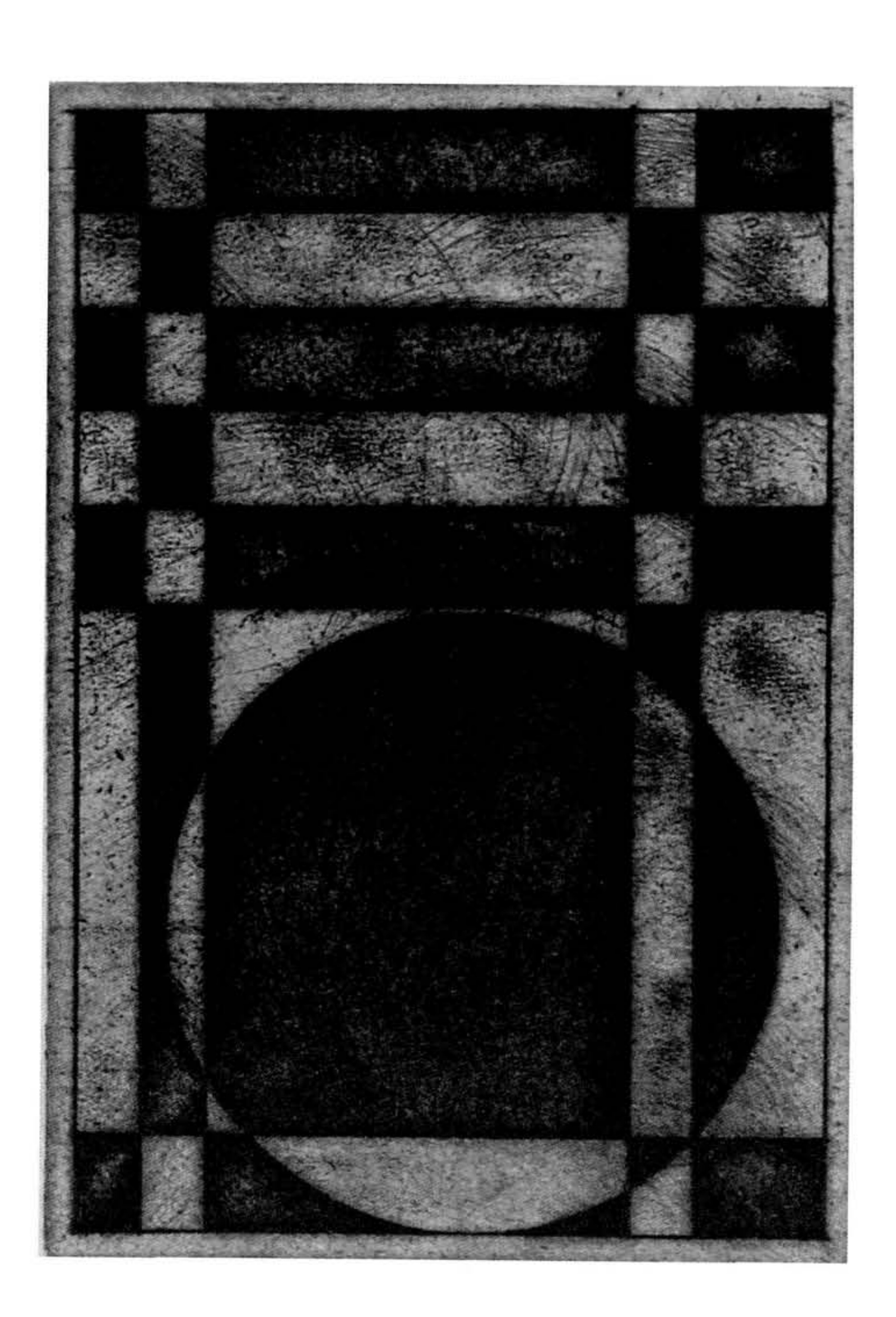
Martin Heidegger, sino que, por mor de la poesía, se convierte en un ser para la resurrección.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Preciosista y lujosa en su primera época, densa y especulativa en la segunda, comunicativa y aligerada de ornamentaciones barrocas al final, la obra poética de José Lezama Lima suscita un mundo exuberante de luces, colores, formas y sonidos en continua ebullición. La realidad circundante, aprehendida y transfigurada a través del crisol de su mirada barroca, se nos ofrece en el máximo de su alago. Al mismo tiempo, su opulenta imaginación sensible se alimenta de todas las imágenes que la historia universal y las diferentes culturas pusieron a su alcance. La imaginación del poeta, ávida de cuanto se le ofrece, abarca desde el mundo objetual, frecuentemente animado, hasta la pujante presencia del mundo natural, con sus vastos repertorios de seres y cosas; desde el reino de lo primigenio, ámbito de los placentario y naciente, hasta los restos culturales de imperios antiguos, orientales y occidentales.

Las dificultades formales, las tensiones y subversiones a que somete el lenguaje, distan mucho de ser gratuitas, como una lectura apresurada pudiera hacer pensar. Antes al contrario, vienen requeridas por el sentido último de una obra que sobrepasa en sus intenciones, e incluso en sus logros, el ámbito de lo meramente «literario», para alcanzar esa dimensión en que la poesía participa de la ambigüedad de las cosmogonías y de los mitos. Un sentido que podría formularse, si bien de manera aproximada, como el deseo de restituir al hombre su dimensión sagrada a partir del conjuro de la vida. El poeta originalísimo e innovador que resultó ser el autor de *Aventuras sigilosas* evoca los poderes de una realidad fugaz y cambiante, pero al mismo tiempo intenta burlar esa realidad, trascendiéndola mediante un lenguaje poético transgresor. En ello radica, sin duda, la grandeza y las limitaciones de su aventura poética


Entrevista



Luis García Montero: «Mis sueños y yo hemos llegado a un acuerdo»

María Escobedo

Desde sus inicios con libros como *Tristia* o *El jardín extranjero*, con el que obtuvo el premio Adonáis y llamó la atención sobre su poesía y sobre su forma de entender la literatura, la trayectoria de Luis García Montero (Granada, 1958) siempre ha sido ascendente, y tras haber publicado libros de poemas que han conseguido aunar el respeto de la crítica y el gusto de los lectores, como *Diario cómplice, Las flores del frío, Habitaciones separadas, Completamente viernes* o *La intimidad de la serpiente*, su obra ha entrado en otro territorio y otro tiempo, los de la madurez y los inventarios, es decir, en un mundo donde la autobiografía y la historia se alimentan una a la otra. Eso sucedía en su anterior trabajo, *Vista cansada,* y también en el nuevo, que se publica este mes en la editorial Visor y cuyo título ya deja las cosas claras: *Un invierno propio*. Sin embargo, García Montero no es un escritor que se conforme consigo mismo, y sus libros suelen ser indagaciones de lo no visitado, búsquedas de lo nuevo. En este caso, *Un invierno propio*, que inevitablemente nos hace pensar en la habitación propia de Virginia Woolf, se acerca a la filosofía por dentro y al aforismo por fuera, y de ese modo resume y amplía algunas de las virtudes que han caracterizado desde sus inicios a García Montero: la reflexión en el centro del poema, la ideología en el fondo y la sorpresa en la superficie. Hablamos de todo ello en esta entrevista.

– *En el prólogo a una antología reciente de Francisco Brines defiende usted la utilidad de la poesía. El libro que va a publicar,*

Un invierno propio *(Visor, 2010), se subtitula «Consideraciones» y cada título es un aforismo o un precepto moral. ¿Se trata de un acto más de complicidad con sus lectores?*

No me importa contestar que sí. Quizá convenga aclarar una vez más, porque hay muchos opinantes, con demasiada prisa de pensamiento, que se empeñan en no entender que la utilidad de la poesía no tiene nada que ver con el mercantilismo. Uno no escribe para vender mucho y ganar dinero. Yo utilizo el concepto de utilidad en la tradición ilustrada, en la tradición de autores como Francisco Giner de los Ríos, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, de la poesía de la experiencia o del propio Paco Brines. Es lógico que frente al utilitarismo burgués de la mentalidad industrial, los poetas cayeran en la tentación de reivindicar la inutilidad. Pero esa es la trampa del pasado, propia de una burguesía que convierte en marginal aquello que no le resulta rentable. Desde mis primeros ensayos he defendido la necesidad de inventar otro tipo de utilidad no mercantilista. En la medida en que la poesía da compañía, invita a pensar, nos ayuda a hacernos dueños de nuestros sentimientos y nuestras opiniones, permite un verdadero proceso de conocimiento, nos consuela en el dolor, no dudo en afirmar que es útil.

Mi último libro, *Un invierno propio*, no es nada moralista. Pero nace de una meditación ética, es un recuento de los valores que me ha ido enseñando la poesía y en los que se ha sostenido mi personaje poético. Soy consciente de que puedo ser acusado de moralista. Un pensamiento ético suena raro en una cultura descafeinada, amiga de las superficies y de la banalidad. Pero yo no doy consejos a los demás. Los aforismos no son recetas para otros, sino emociones éticas que me he fabricado después de más 30 años de dedicación poética. Para mí la virtud no es una atmósfera superior que me vigila la cabeza, sino un lugar bajo los pies, un territorio que me he formado para poner los pies en la tierra y caminar por el mundo.

«La poesía invita a pensar, nos ayuda a hacernos dueños de nuestros sentimientos y nuestras opiniones»

– En uno de sus poemas dice que la verdad no es un punto de partida. En los poemas hay invocaciones al lector o al otro. Dice «deberíamos hablar» o «por eso escribo para que me lean». ¿Qué relación establece su poesía entre la verdad y el lector?

Quien confunda la sinceridad con la espontaneidad está condenado a opinar sobre él mismo y sobre el mundo desde una posición muy ingenua. Las honradas audiencias de la televisión hablan mucho, opinan, dicen casi siempre lo primero que se les ocurre y repiten como loros aquello que otros han puesto en el ambiente como sentido común u opinión dominante. Las audiencias no son sinceras, son bandadas de loros. La verdad, y no como dogma, sino como perspectiva individual consciente, es un punto de llegada, un ejercicio de descubrimiento de nuestras relaciones con el mundo y de nuestra propia intimidad.

En ese proceso de conocimiento el lector ocupa para mí un papel clave. Cuando soy lector de poesía, descubro mucho de mí mismo con un libro de otro en la mano. Soy como soy por los libros que he leído desde la adolescencia. Cuando escribo poesía, me invento un lector ideal que me ayuda a ordenar mis sentimientos y mis ideas. Los profesores nos educamos cuando intentamos educar a los otros. Los poetas se conocen a sí mismos cuando se atreven a ir hacia los demás. Para mí la poesía es creación de sentido. La recarga lírica, la retórica, los excesos de barroquismo, los artefactos incomprensibles, siempre me han levantado la sospecha de una cobardía íntima. Es la voz de alguien que no se atreve a saber y se enmascara detrás de una palabrería espesa. ¿Ha leído el ensayo de Witold Gombrowizc que editó Visor este año como regalo de Navidad? Se titula *Contra los poetas*. Es excelente, de un lector enfadado y cansado de que le tomen el pelo. Estoy de acuerdo con todo lo que dice. La poesía está herida de muerte en una parte de Europa por culpa de las tonterías cobardes de los poetas, una mezcla de cursilería arqueológica o de futurismo lingüístico sensible. En España, creo yo, por ahora

---

«Soy como soy por los libros que he leído desde la adolescencia. Cuando escribo me invento un lector ideal»

hemos ganado la batalla de una poesía con capacidad ética para crear sentido. Por eso hay todavía mundo poético en las editoriales y en las librerías.

– *Usted teme tanto a los jóvenes sin memoria como a los viejos cascarrabias.*

Sí, eso intento formular en un poema. Hablo de forma indirecta de mi relación con Alberti, con Francisco Ayala y con esos hermanos mayores que fueron para mí Jaime Gil de Biedma y Ángel González. Aunque me enseñaron muchas cosas como poetas o escritores, ahora comprendo que sobre todo me enseñaron algo muy importante: a respetar a los jóvenes. Yo era un jovencito cuando ellos me tomaron en serio. La literatura es una comunidad, no un conjunto fragmentado de generaciones. Ocurre lo mismo con la sociedad. Los viejos cascarrabias que piensan que el mundo se agota con ellos son peligrosos. Los jóvenes que no conocen su historia, también. En el fondo, la misma relación profunda que establece la literatura entre un autor y un lector es la que se establece entre el pasado y el presente.

– *Es curioso que defienda en su libro tanto la soledad («para embarcarse en una ilusión colectiva, hay que aprender a quedarse solo») como la amistad, la camaradería. En sus poemas aparece usted como un ser solitario que habla de sus amigos.*

Quizá se trata de cuestionar también la idea de soledad que nos están imponiendo. Ahora la soledad parece el reino del sujeto posesivo, que compite, que se niega a cualquier ilusión colectiva, un ser insolidario que considera despreciable los ámbitos de diálogo, como la política, el sindicalismo o incluso los sentimientos comunes. A mí me interesa la soledad como ámbito ético de independencia, es el lugar que asegura que por encima de la propia conciencia no existe ningún dogma al que humillarse. Ningún dogma político, nacional, religioso, racial, literario… Desde ahí, la soledad es el lugar de mi conciencia que sale después a dialogar

---

«La poesía está herida de muerte en una parte de Europa por culpa de las tonterías cobardes de los poetas»

con los otros. No hay que dejar de ser uno mismo para participar en la amistad o en las ilusiones colectivas que consideramos como propias. Hace falta flexibilidad, pero no renuncia. Y hablo de amistad porque he tenido la suerte de disfrutar de mis amigos, de sentirme orgulloso de sus éxitos, de compartir con ellos mis preocupaciones. Si le he dedicado poemas a Alberti, a Ángel González, a Joaquín Sabina, a Benjamín Prado, a Felipe Benítez Reyes, a Miguel Ríos, a Francisco Brines, a Chus Visor y, por supuesto, a Almudena, es porque forman parte de mí. Me siento orgulloso de ellos. Los días han sido como una botella que ha ido pasando de boca en boca entre nosotros. Es verdad que en el libro se afirma que uno llega a descubrir que ser libre es estar solo, pero también se cuentan historias en las que uno aprende a compartir su soledad con un buen grupo de conjurados.

– *Es curioso que una poesía que busca el diálogo con el lector sea también un orgulloso ejercicio intelectual. ¿No piensa usted demasiado su vocación de sencillez?*

Seguro que sí, soy un neurótico porque vivo en la intemperie. No me acomodo con los dogmas, no me basta con una definición tópica. Los intelectuales están ahora muy mal vistos. Son comunes las críticas a lo que antes se llamaba la cultura, las fuerzas de la cultura. La derecha critica a los «famosos» cuando toman posición política y hace su caricatura. Dice que es gente apoyada por el pesebre socialista. Los que levantan más odio son algunos actores, porque la gente ve películas, pero no lee libros. Se intenta paralizar el discurso crítico. Pero dejando a un lado la demagogia de la derecha, creo que hay otra cuestión más grave. Esta sociedad lleva ya mucho tiempo educándose en las televisiones privadas. La escuela ha dejado de ser el primer espacio de socialización y formalización. Y la gente educada por las televisiones, el consumista modelo, desprecia el ejercicio intelectual. La reivindicación del pensamiento es un ejercicio de inteligencia. Hay quien se encierra en la torre de marfil y renuncia al diálogo. Hay quien acepta la

---

«No hay que dejar de ser uno mismo para participar en la amistad o en las ilusiones colectivas»

banalización. La poesía que me interesa se queda en la intemperie, porque no acepta el fin del diálogo y no admite la liquidación del pensamiento.

– *En el libro hay muchos poemas en los que usted se siente raro, muy extraño en su ciudad, en su país, en su casa. También es paradójico que una voz tan cívica sea la voz de alguien que se siente tan raro.*

La actitud vigilante nos hace vivir en la paradoja. Es verdad que en *Un invierno propio* hay un sentimiento de no pertenencia. Se trata de una interpelación a la identidad. Las identidades están en movimiento o son trampas para la parálisis. No acomodarse significa no sólo observar desde lejos a la ciudad que te expulsa, sino también caminar como un extraño por el pasillo de tu casa. La propia cama o las plazas públicas tienen modelos regulados ante los que conviene abrir los ojos. Es una condición para que la poesía sea un ejercicio de conocimiento y para que la ficción poética sirva para conocer la verdad. Hay gente que se siente muy cómoda cuando dice soy español, soy cristiano, soy de izquierdas, soy mujer... Es mejor tener una conciencia vigilante, no ser de manera preconcebida, sino hacer, hacerse. Vivir así es un proceso de extrañamiento, es como dormir en casa de un amigo. Aunque haya mucha confianza, uno intenta no ensuciar el cuarto de baño, no hacer ruidos por la noche, no molestar. En esa situación intermedia de intimidad extraña es cuando uno aprende mucho de sus propias debilidades.

– *Por eso en otro de sus poemas asume la idea de que convive con sus sueños, pero en habitaciones separadas.*

Hago alusión a uno de mis libros, *Habitaciones separadas*. Como ya le he comentado, *Un invierno propio* intenta ser una recapitulación ética de mi trabajo y mis merodeos en la poesía. Provengo de una historia, he tenido una educación sentimental, he apostado por algunos sueños. La poesía se suma enseguida con

---

«La poesía que me interesa se queda en la intemperie, no acepta el fin del diálogo, no admite la liquidación del pensamiento»

su voluntad lírica a los sueños. Ya ve usted la carga lírica que suelen tener los discursos de los revolucionarios, o de los fascistas, o de los militares. Uno se descuida y las palabras acaban en un himno. Cuando me di cuenta de que muchos de mis sueños se resquebrajaban, no sólo por acción de sus adversarios, sino por sus propios peligros, expulsé a los sueños de mi casa. Pero entonces tuve miedo de convertirme en un cínico. Eso es lo que cuenta el poema, el miedo a la ingenuidad o al cinismo, y reconoce la humillación de volver a llamar por teléfono a los sueños para que vuelvan a casa. Un cínico, alguien que lo relativiza todo, es tan mezquino como un dogmático. Al final, mis sueños y yo conseguimos un acuerdo: convivir, pero en habitaciones separadas. Nos vigilamos mutuamente. Ellos impiden que me haga un cínico. Yo impido que sean criminalmente ingenuos.

– *Insiste en esa idea al afirmar que la conciencia no es un hotel de lujo.*

Claro, la conciencia es más bien una pensión modesta junto a una frontera. En la poesía, las ideas intentan acomodarse, no matizar, sentirse seguras. El pensamiento se siente entonces como en un balneario. Las torres de marfil son balnearios líricos. Y fíjese que hay torres esteticistas, recursos herméticos, lingüísticos, barrocos, que dan la idea de una totalidad bien establecida que late por debajo de las palabras. También hay torres de marfil ideológicas, ideales que nos hacen ver la «realidad» de acuerdo con parámetros preconcebidos. Frente a esos balnearios, la conciencia es un lugar incómodo, de vigilancia sobre los propios sueños y sobre las marejadas del mundo. Es en esa pensión de frontera donde toma sentido el sentimiento de soledad del que hablábamos antes. No me gustan los sacerdotes, ni los comisarios políticos. En el libro se intuye la figura del resistente, y esa figura suele habitar en pensiones humildes. Si huyo de cualquier visión sacralizada de la poesía, es porque siempre se esconde en ella una tentación de totalidad, es decir, de totalitarismo sublimado.

«*Un invierno propio* intenta ser una recapitulación ética de mi trabajo y mis merodeos en la poesía»

– *Otra de las grandes obsesiones del libro es la lucha contra el dogmatismo. Uno de los poemas se titula «El dogmatismo es la prisa de las ideas».*

Me gusta repetir que el poeta que está más de un día, de una semana, buscando una palabra precisa, representa a cualquier ser humano que quiere ser dueño de sus propias opiniones. La poesía es matiz, descubrir el pequeño no que hay dentro de una afirmación, o el sí que se esconde en una negación. Estamos acostumbrados a pensar en titulares, en esquemas. Conviene darle vueltas a las cosas, pensar tres o cuatro veces lo que decimos. Por eso considero que los dogmas no son más que un ejercicio de prisa a la hora de interpretar la realidad, casi siempre con la coartada de una identidad o de un credo. Se trata de un proceso de homologación. Se acusa de dogmatismo a algunos movimientos políticos o religiosos. Pero la homologación se da también en el costumbrismo de las personas indiferentes, en las audiencias y el público del consumo televisivo. La degradación del lenguaje en la sociedad actual empobrece el conocimiento de la realidad. Por eso una de las tareas de la poesía es la defensa del matiz.

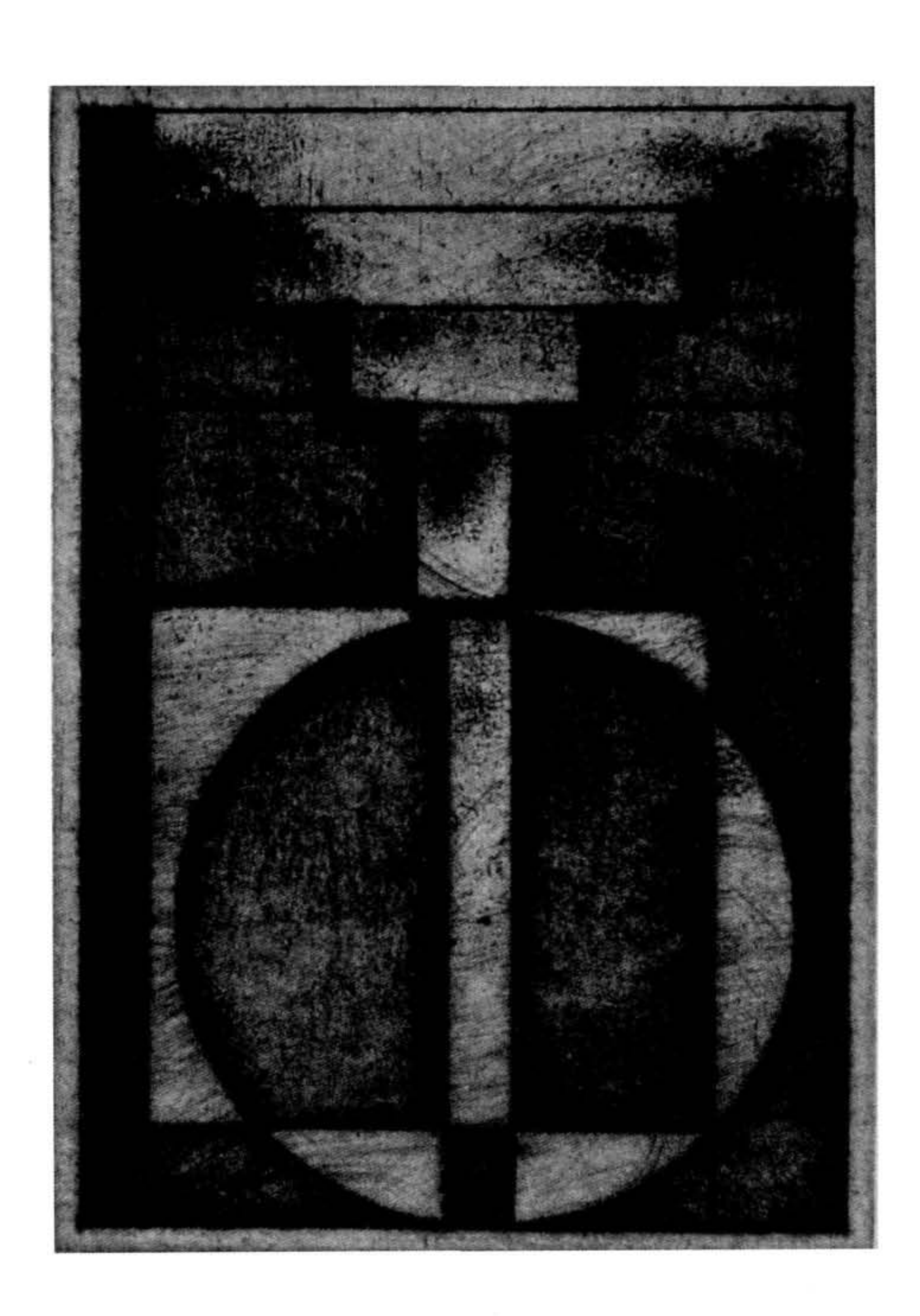
– *Publica su libro en la colección «Palabra de honor», de la editorial Visor, que dirige usted con Jesús García Sánchez.*

Visor es una editorial de mucho peso en la poesía española e hispanoamericana. Forma parte de la historia de nuestra poesía en los últimos 40 años. Chus empezó a editar para se pudiese leer aquí, en una época de penuria lírica, lo que no se publicaba en España, sobre todo la poesía de vanguardia en Europa. Luego editó a los poetas españoles más significativos y ha establecido puentes con la poesía latinoamericana. Creo que es muy importante su trabajo para destacar la calidad en la poesía mexicana, colombiana, etc. En la colección «Palabra de honor», por ejemplo, se ha publicado a Gelman, José Emilio Pacheco, Juan Manuel Roca y Piedad Bonnett. Creo que el diseño de Juan Vida es muy

«Los dogmas no son más que un ejercicio de prisa a la hora de interpretar la realidad, con la coartada de una identidad o credo»

hermoso, que se integra en la tradición de la poesía bien editada, a la misma altura de las ediciones de Juan Ramón Jiménez o Manuel Altolaguirre. Así que es un lujo para mí colaborar con Chus Visor y editar mi libro en «Palabra de honor». No debería pasar desapercibida la significación de que haya en España editoriales dedicadas a la poesía como Visor, Hiperión, Pre-Textos, Renacimiento, DVD, Tusquets. Los poetas españoles no podemos quejarnos y eso se debe a que la poesía ha contado cosas, se ha mezclado en la educación sentimental de la gente, no se ha encerrado en el hermetismo de su cobardía. Que un poeta se queje de la viabilidad comercial de estas editoriales es tan extraño como el que un bombero se queje de la existencia del agua o que un lechero viva indignado por la existencia de las vacas. Hay amores que matan, novios maltratadores y poetas puros que sentencian a muerte la poesía. Contar en España con un editor como Chus Visor es un lujo ©

«Hay amores que matan, novios maltratadores y poetas puros que sentencian a muerte la poesía»





CH
Biblioteca



Eugenio Trías: diálogo entre filosofía y música

Norma Sturniolo

El filósofo Eugenio Trías (Barcelona, 1942) acaba de publicar *La imaginación sonora*. Este nuevo libro forma un díptico con *El canto de las sirenas* (Premio Terenci Moix al mejor libro de ensayo del año y premio Qwerty) donde comienza su diálogo entre filosofía y música. La misma editorial ha publicado las obras escogidas del prestigioso filósofo barcelonés con el título de *Creaciones filosóficas*. Hay que destacar el esmero y cuidado que han puesto los editores realzando la belleza de estos libros que, además de contener reflexiones que a todos nos atañe, revelan a un pensador profundo, serio, riguroso y también a un excelente escritor.

La obra de Eugenio Trías ha enriquecido el panorama de la filosofía escrita en español de forma ininterrumpida desde la publicación de su su primer libro, *La filosofía y su sombra* en 1969 donde empieza su diálogo entre la razón y –como el título mismo de ese primer libro apunta– aspectos que escapan a la luminosidad de la razón y que han llevado a que el propio Eugenio Trías se autodenomine como un «exorcista ilustrado».

Ha sido reconocido dentro y fuera de España como uno de los grandes filósofos de nuestro tiempo. Bucea en esa parte de la metafísica que se ocupa del ser en general y de sus propiedades trascendentales, es decir, la ontología, siendo el creador de una teoría conocida como «filosofía del límite» donde el hombre es un ser fronterizo, un habitante de frontera, un ser del límite (utiliza

---

Eugenio Trías: *La imaginación sonora*. Círculo de Lectores. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010.

la palabra límite en su sentido etimológico como término y a la vez umbral). Su obra ha recibido numerosos premios, entre otros, el Premio Nacional de Ensayo por *Lo bello y lo siniestro* y el que está considerado el Nobel para un autor de libros filosóficos, como es el *Premio Internacional Friedrich Nietsche*. Ha sido nombrado doctor honoris causa por varias universidades.

El Gran Viaje

Que *El canto de las sirenas*, un libro de cerca de mil páginas donde desde la filosofía se reflexiona sobre la música, se haya convertido en un *best seller* en su género es una noticia que sorprendió al propio autor. Este éxito lleva a pensar que se necesitaba un libro de filosofía musical. Además , como me manifestó el propio Eugenio Trías, la estructura del libro favoreció la recepción, ya que cada lector podía acercarse a sus músicos predilectos, leyendo el libro de manera abierta. Esta estructura se repite en *La imaginación sonora*. Ambos libros están enmarcados por un prólogo y una coda filosófica. En *La imaginación sonora* hay un capítulo introductorio donde se habla de los orígenes de la escritura musical y de la polifonía contrapuntística. Después de esta introducción, cada capítulo se dedica a obras de distintos creadores musicales por lo cual, aunque todos están relacionados, y como afirma el autor el mejor lector es el que lo va leyendo en su orden consignado, lo cierto es que se pueden leer también cambiando el orden según las preferencias del lector.

El canto de las sirenas se centraba en la tradición grecolatina y *La imaginación sonora* en la tradición judeocristiana. También hay diferencias en cuanto a la extensión del periodo abarcado. El libro anterior comenzaba con Monteverdi y acababa con Iannis Xenakis. El presente cubre todo un milenio. Comienza hablándonos del gran momento en que la música pasa de ser un arte de la memoria y destreza de intérpretes a cuando comienza la notación musical en los conventos.

El análisis de la emergencia de la primera escritura musical primero a través de neumas y luego «mediante puntos que resplandecen en hileras diferenciadas, enroscadas en –o entre– las líneas

de pentragrama y el universo polifónico contrapuntístico» es narrado de una forma sumamente atractiva. Primero nos sumerge en el mundo monacal medieval y luego seguimos el viaje filosófico-musical con el compositor franco-flamenco Josquin des Près en la transición entre el siglo XV y el XVI y finalizamos en el siglo XX con el compositor italiano Giacinto Scelsi. Entre medias, Orlando di Lasso, Palestrina, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Liszt, Wagner, Bruckner, Verdi, Mahler, Schönberg y Ligeti. Se analizan las obras últimas de esos compositores y hay una indagación en esa música postrera sobre la posibilidad de pensar la muerte como un gran viaje. Precisamente, escuchando la Sinfonía *Resurrección* de Gustav Mahler, empezó a gestarse la idea de que todo el libro girase en torno al tema de la muerte y la resurrección.

Una de las ideas fundamentales del libro es la de pensar sobre un *logos* propio de la música que por eso requiere una escritura propia que es la que comenzará a producirse entre los siglos IX, X y XI. Trías subraya el hecho de que ningún pensador ha sido capaz de reflexionar sobre las consecuencias de ese acontecimiento trascental, ni siquiera el padre del psicoanálisis del que se recuerda que no quería aproximarse a la música porque se sentía arrastrado y sin control frente a ese arte. Actitud como vemos muy diferente a la del autor de este libro que se ocupa de la *foné* musical y afirma:

> *En el inframundo intrauterino, que en mi propuesta filosófica denomino lo matricial, es quizás donde se produce la emergencia del protofenómeno que da lugar a la foné musical y que abre la posiblidad de una escucha que no podrá nunca confundirse con la que acoge la palabra . Hay que remontarse hasta las primerizas jornadas del embrión-feto para descubrir el surgimiento del primer registro de la voz materna (por la vía del líquido amniótico).*

A lo largo del libro encontramos de forma recurrente la idea de la unión entre la materialidad del sonido y lo matricial.

Eugenio Trías afirma que la música requiere un concepto específico de imaginación y también de símbolo que sea medianero entre mundos sensible, emocionales e intelectuales. Después de lúcidos, rigurosos y creativos análisis de las obras postreras de

grandes compositores musicales, en la denominada «Coda filosófica» al relacionar el principio matricial con el fin mortal reflexiona sobre el Gran Viaje donde el «universo» sonoro del comienzo, compone una berceuse de la vida futura, asiste a la formación de esa canción de cuna, o transmuta de forma audaz el requiem aeternam en música de asistencia al alma rejuvenecida de Fausto. Arrebatado de las garras dia-bálics de Mefistófeles, los ángeles jóvenes presencian el renacimiento y crecimiento del alma fáustica.

Un vez más nos encontramos con la idea del límite en su sentido etimológico como término y limen, umbral en donde podría unirse el principio y el fin. Misterioso, indescifrable viaje ese Gran Viaje.

Su coda filosófica (musicalmente coda significa, adición brillante al periodo final de una musica y también repetición final de una pieza bailable) nos remite al pórtico del libro. Ahí encontramos una cita de Franz Liszt en la que se habla de nuestra vida como una serie de preludios de un canto desconocido cuya primera y solemne nota la entona la muerte.

La imaginación sonora a través de reflexiones filosófico-musicales nos habla de algo que nos atañe a todos. Es uno de esos libros a los que se puede volver una y otra vez y cada nueva lectura nos desvela algo nuevo como los clásicos que según Italo Calvino nunca terminan de decir lo que tienen que decir ©

Eres un buen momento para morirme

Raquel Lanceros

El joven poeta Félix Francisco Casanova, muerto prematuramente con diecinueve años (Santa Cruz de la Palma, 1956 – Santa cruz de Tenerife, 1976), ha sido apodado por los críticos como el Rimbaud canario. Su muerte en circunstancias trágicas, a causa de un escape de gas, truncó una prometedora y precoz carrera poética que ya había comenzado a dar sus primeros e importantes frutos. Félix Francisco había ganado con diecisiete años, en 1973, el principal premio de poesía de Canarias, el Julio Tovar con su libro *El invernadero.* Un mes antes de su muerte ganó, con el poemario *Una maleta llena de hojas,* el concurso organizado por el Diario *La Tarde*. También es autor del diario *Yo hubiera o hubiese amado* y de la novela *El don de Vorace*, galardonada en 1974 con el premio Pérez Armas. En 1990, la editorial Hiperión reunió los poemas de Casanova en el volumen *La memoria olvidada*. Veinte años después, la editorial Demipage recoge en esta *Antología poética: Cuarenta contra el agua, cuarenta + uno de sus mejores poemas*, seleccionados por el poeta Francisco Javier Irazoki.

Félix Francisco Casanova constituye una suerte de ejemplar único en la poesía española, la original potencia de su mirada al mundo ha llevado por ejemplo a Vicente Molina Foix a emparentarlo con otro malogrado y genial poeta del «pop», el cantante británico Nick Drake. Hijo de un tiempo en que la sociedad española comenzaba a desperezarse de un largo letargo y a absorber

---

Félix Francisco Casanova: *Antología poética: Cuarenta contra el agua.* Editorial Demipage, Madrid, 2010.

las influencias culturales de su entorno en literatura, música, cine, artes plásticas, Félix Francisco había fundado un grupo de rock, y era un destacado activista cultural, fundador de un movimiento literario llamado *Equipo Hovno.* Su poesía posee la inquietante facultad de mirar a la vida de frente, sin ambages ni falsas corazas. Casanova es dueño de un lenguaje directo, cristalino, que revela un alma desgarradoramente sensitiva y con una capacidad de percibir los matices vitales nada común: «Esta noche deseo ser / absolutamente sensible, / abandonarme en la estela de huellas / que bajan al mar / y formar orilla. / (...) / Quiero ser sauce / bajo lo poderosamente negro, / o final de río / para seguir siendo agua, / palpitación inextinguible». Su forma de sentir es turbadora de puro honesta, de puro corazón abierto al viento de la vida, de pura intensidad que describe con febril lirismo la multiplicidad de sensaciones del alma y de la piel: «Si nos destrozamos en una pesadilla / que no tenga pies ni cabeza / y el corazón rebotando sobre las piedras / me obligas a llorar por ti, / a recoger las vísceras que dejas por el camino, / es entonces cuando me echo a dormir, / a tomarte en algún sueño». Como los héroes clásicos, el inmenso poeta que anida en las entrañas de Félix Francisco se sabe un ser doliente, y su propia fragilidad revelada le ayuda a construir el edificio de su libertad. Su esencia de hombre vulnerable lo conecta con el exterior de forma intensa, auténtica, con la humilde osadía de quien ha decidido aventurarse en el difícil arte de vivir a tumba abierta: «Extraño es el arte / de sufrir: se cultiva / en selvas y ciudades, / el semen negro y espeso / de una cicatriz de nieve. / (...) / Los barcos cargan toneladas de cigarrillos / y las arañas se encienden en los hoteles. / Nadie se está quieto. / Es un asunto muy contagioso / éste de la muerte». Siendo como somos conocedores de su propio final trágico y prematuro, no puede dejar de inquietarnos la naturalidad con la que el poeta se adentra en el concepto de la muerte. La saborea, la mira directamente a los ojos y la toma de la mano como a una amiga, una suerte de liberación del inevitable sufrimiento que provoca el estar vivo. Así, en su sobrecogedor «Poema desde París», dividido en cuatro partes, Félix Francisco nos da estremecedora cuenta de su propio rugido interior, incesante y doloroso, inevitable puesto que es la herencia de esa interminable cadena de conciencia que es la vida: Parte 1:

«El pensamiento / es un dolor hereditario. / Y es ridículo sufrir por nada. / (...) / Pero ya sólo quedan / tus pensamientos enredados / y esa extraña presencia / de placer y de horror / que te rueda dentro del cuerpo». Parte 2: «Con la memoria olvidada / paseo lentamente / en un puente sobre el Sena. / (...) / Y ese extraño individuo/ que tengo dentro de mí / es tan sólo / un pasajero más.// Parte 4: /No quiero estar en un hospital, / no quiero estar en un cementerio, / no quiero estar en un hogar, / no quiero estar en la calle. / En la gran matriz del mundo / no hay sitio para mí».

La poesía de Casanova rezuma imaginación, afán de libertad, sensualidad. El poeta siente su cuerpo como un gran templo sensitivo que le permite comunicarse con el mundo: «Sé que soy una fuente de placer / mientras el viento agita mi pelo castaño, / por eso espero tranquilo / que alguien acuda a beber / con su fresca boca roja». Juventud ardiente, eterna, ansia de explorar los recovecos de la vida a golpe de sentimiento y concupiscencia. Félix Francisco es un poeta vital, que siente a través de sus poros el torrente imparable de la existencia, cuyo sentido cósmico penetra en sus sentidos tanto a través de la reflexión intelectual como del goce carnal: «Un adolescente aburrido / es, ciertamente, un paisaje / muy triste, / y aún más / sabiendo que hay mujeres / que duermen con la boca abierta / y docenas de parejas / que se hacen el amor / en chino, francés, árabe / o en el idioma / de los delfines. / (...) / Y es que la inteligencia / es erótica / y el arte perfecto / el orgasmo». La sensualidad de la poesía de Casanova es espontánea, genuina, sin adulterar por ningún prejuicio educacional o social. Sorprende en él el poder de su mirada limpia, dulcemente hiriente, excepcionalmente verdadera: «Los sueños son / circunferencias perfectas: / estás dentro / o fuera. / Como el sexo de mujer: / imposible merodearlo / sin hundirse en él». Es Casanova un poeta en cuya palabra palpita el eco de todas las generaciones pasadas. A pesar de su joven edad, conoce ya la revelación de la vida individual como eslabón de una incesante cadena de la que todos somos herederos y transmisores: «Yo soy mi propio abuelo / viendo mi infancia jugar, / y la noche es un polvo de amor negro / que estalla en mi boca». Poeta fecundo, intuitivo, ocurrente, sutil, hondo, desgarrado, desbordante de invención, llevaba el aire de la auténtica literatura en lo más profundo de sus pul-

mones aún casi adolescentes. Impresiona de manera muy profunda leer el último poema que escribió, justo un mes antes de su propia muerte. Intensos versos de amor dedicados a una mujer llamada María José, cuyo título es ya de por sí tan esclarecedor como hermoso: *Eres un buen momento para morirme*. «Debes saber que a veces / soy como un entierro interminable / siempre triste y azul / subiendo y bajando / por la misma calle. / (...) / Quiero arrollarte, enrollarte y arrullarte, / montaña de aguardiente / y tarde rojiza. / Eres un buen momento para morirme». Premonitorio o no, de lo que no cabe duda es que la poesía de este joven canario no puede dejar indiferente a ningún lector. El escalofrío de la existencia entera nos recorre enteros cuando nos adentramos en su universo, como a buen seguro recorría su cuerpo y su alma cuando escribió estos poemas tan transidos de franqueza, de destello, de sensibilidad natural y brillante

Intensidad y altura

Josep M. Rodríguez

«Triste Girona de mis siete años». Con este verso empieza uno de los poemas más representativos de Joan Margarit, en el que un niño, fascinado por el brillo del acero en el escaparate de una cuchillería, se compra a escondidas una navaja, en cuya fría hoja el lector irá descubriendo el reflejo de toda una vida. El texto se titula «Primer amor». Un título que en cierta medida parece avanzar el de su obra lírica hasta 1995: *El primer frío*. Más allá de la indudable calidad literaria del escritor de Sanaüja, si algo destacaba en *El primer frío* era la selección, la severísima poda que Margarit realiza de su etapa inicial. Equiparable a la de Luis Cernuda en las «Primeras poesías» de *La realidad y el deseo* o, si volvemos la vista al presente, a la de Manuel Vilas en *Amor*.

Amor recoge la trayectoria o, para ser más exactos, lo que Manuel Vilas considera su trayectoria poética desde que en 1988 publicara *Osario de los tristes*. Es decir, desde su segundo libro. Prescindiendo por completo de *El sauce*, editado seis años atrás. A la manera de Cernuda, *Amor* se abre con una sección titulada «Primeros poemas» donde se rescatan únicamente diecinueve textos que en su momento formaron parte de *Osario de los tristes*, *El rumor de las llamas* (1990), *El mal gobierno* (1993) o *Las arenas de Libia* (1998). Según el propio Vilas, «son poemas de aprendizaje». Y quizá tenga razón. Pero sorprende su rigor y su falta de vanidad, de endiosamiento. Frente al papel en blanco, todo poeta es ese pequeño dios al que aludía Huidobro. El problema es que a menudo esa actitud se traslada también al momento de la corrección, de dar el texto por finalizado.

Manuel Vilas: *Amor. Poesía reunida, 1988-2010*. Visor, Madrid, 2010.

Para Valéry, corregir es un trabajo espiritual, de rectificación de uno mismo. Nada peor, entonces, que la autocondescendecia. «A mí me costó mucho aprender quién quería ser literariamente» –afirma Manuel Vilas en el prólogo al libro que nos ocupa–. «Y esa primera sección de *Amor* quiere ser un recordatorio de aquellos lejanos años de tanteos en que casi no me reconozco. Yo creo que fui un poeta de formación lenta. Me costó mucho madurar». Y cuando algo nos cuesta realmente, aprendemos a valorarlo. De ahí que el autor de Barbastro no dude en amputar la mayoría de poemas de su etapa inicial. El corte es limpio. Porque lo que a él le interesa no es la arqueología literaria, sino la literatura.

Una literatura, eso sí, al servicio de la vida. Y no hay negociación posible. De lo contrario, el único camino que queda es el descreimiento, la renuncia: «No quiero seguir escribiendo poesía. No creo en ella. / Es una dedicación de cobardes, de legisladores menesterosos. / La poesía dejó de servir a la vida para servir a la historia / de la poesía, una vieja tentación de hombres, / un ridículo aburrimiento, un vaso vacío a medianoche. / Me paso la vida comprando navajas».

Los versos anteriores pertenecen al poema «El bosque de las hayas», incluido en *El cielo* (2000). Un libro tan redondo como la fecha de su publicación. En él descubrimos ya una voz personal y fácilmente reconocible. Ratificada en sus dos siguientes apuestas líricas: *Resurrección* (2005) y *Calor* (2008). Tres títulos que ahora se recogen sin modificación alguna. Acompañados además por cinco textos inéditos, escritos a lo largo de 2009 y 2010. De entre estos últimos, su autor destaca especialmente uno en las palabras preliminares. Justo el que da título al volumen: una especie de fábula descarada y cínica que fluctúa entre la conciencia social y un hedonismo de lobo feroz. «Una mañana Manuel Vilas sacó todo su dinero de los bancos (...) tenía unas ganas infinitas de pasarlo bien (...) Recorrió la ciudad de Zaragoza repartiendo dinero (...) En el barrio de Delicias, en la calle Barcelona, / dio trescientos euros a una negra africana, / y ella quería comerle el sexo al buen Vilas, / pero Vilas dijo «No, nena, hoy soy un santo, / hoy soy San Vilas, / consérvate para tu marido, él te necesita, / y yo os bendigo: anda, nena, ve en paz»».

El humor es uno de los ejes vertebradores de la escritura de Manuel Vilas. Igual en poesía que en prosa –no hay que olvidar que también es autor del volumen de relatos *Zeta* y de las novelas *Magia*, *España* y *Aire nuestro*–. Aunque se trata de un humor muy singular, que nace como reivindicación de la existencia. Porque por encima de todo estamos ante un poeta hímnico. Amarga y rabiosamente celebratorio. «La vida al fin y al cabo era eso, / la vida era un secreto, una gran alegría, la vida misma era / más de lo que pensamos es la vida, mucho más, / pero había que darse cuenta, había que saberlo muy bien». Y es ese amor a la vida el que permite ver incluso la belleza de lo aparentemente insignificante, como nadar en la presa de un río, comer en un McDonald's o como en las manos de la cajera que nos cobra en el supermercado.

Formalmente, predomina el poema de largo aliento, métrica libre y carácter discursivo, con reminiscencias del versículo bíblico y de Walt Whitman. Si bien el árbol genealógico de Manuel Vilas es demasiado frondoso para reducirlo a unos cuantos nombres, pues va y viene de Catulo a Bukowski, pasando por el omnipresente Cernuda o por Lou Reed: «escucho a Lou Reed que canta algo parecido / a lo que yo escribo». Poesía narrativa, sí, pero capaz de esconder descargas líricas de alto voltaje. Como, por ejemplo, «todas las ciudades son una sola cuando se está solo».

No sé por qué, pero siempre que pienso en la poesía de Manuel Vilas me viene a la memoria el metro de Tokio. En las horas de máxima afluencia, unos trabajadores con guantes blancos te empujan y aprietan amablemente contra el resto de pasajeros para que quepa el mayor número de personas en un vagón. Y lo hacen con una sonrisa. La misma que le presupongo a Manuel Vilas cuando termina un poema y se da cuenta de la enorme fracción de vida que ha sido capaz de encerrar en él. Vida en estado puro. Con permiso de Vallejo: intensidad y altura ©

La tormenta transparente

Pedro García Cueto

Javier Lostalé no ha sido sólo un hombre de radio, sino que siempre ha cultivado la poesía desde muy joven, ya que ha vivido la llama interior que alumbra el furor poético, el que nos ofrece ahora en un libro realmente emocionante donde el mundo interior del poeta cobra todas las dimensiones posibles.

Lostalé (Madrid, 1943) fue profesional de la radio durante treinta y seis años. Su programa *La estación azul* ha sido para todos los amantes de la poesía un aliento poderoso que nos ha permitido gozar de esa pasión que no abandona, de ese fulgor que el poema nos ha dejado en la piel para siempre. Diría incluso que el poema, como segundos poetas que somos los lectores (parafraseando al maestro valenciano Francisco Brines), nos invita al ensimismamiento, a la búsqueda de nuestras verdaderas raíces, a una realidad que es la más auténtica, porque nace de nosotros mismos, seres que nos vamos descubriendo, en nuestras acciones y omisiones, toda la vida.

Lostalé lo sabe y tras haber recorrido la aventura del verso en muchos libros (*Jimmy, Jimmy*, *Figura en el paseo marítimo*, *La rosa inclinada* (Premio Juan de Baños), *Hondo es el resplandor* y *La estación azul* (Premio Francisco de Quevedo 2003), nos regala ahora este libro, hondo y verdadero, donde la pulsión poética nos abraza hasta dejarnos conmovidos.

El libro es, sin duda alguna, un recorrido por el amor, por el hueco que deja en los amantes, por esa traducción que supone la vida, en sus múltiples perspectivas, del sentimiento íntimo que nos conforma.

Javier Lostalé: *La tormenta transparente.* Calambur, Madrid, 2010.

La dedicatoria a Pablo García Baena y a Francisco Brines ya nos habla de la admiración que el poeta madrileño siente por estos maestros del verso, Baena, poeta cordobés que, desde sus inicios en el grupo Cántico, nos ha dejado una poesía honda, llena de luz, con adjetivos imprescindibles, con imágenes de gran sensualidad y con un acento andaluz que no tiene parangón. Brines, desde su esencia levantina, como poeta valenciano, nos ha transmitido una elegancia en el verso que se fundamenta en el tema del tiempo, en el edén perdido de la infancia y en una reflexión sobre la vida que aún hoy, al escuchar alguno de sus poemas, va dejando una huella en nuestros corazones, logrando que la emoción y el pensamiento (como muy bien diría Lostalé) vayan de la mano, hasta dejarnos presa de un arrobamiento indescriptible.

Con esta herencia, Lostalé traza una poesía luminosa, donde la importancia del cuerpo, de la sensualidad del acto amoroso, con sus luces y sombras, logra una impecable maestría poética.

1

Pasando a los poemas del libro (sin olvidar las citas muy acertadas de Renard, Crespo, Bergamín y Pino al comienzo del mismo), el poema «Tus manos» nos habla de esa tersura que queda en las manos sobre un tiempo que todo lo horada, menos la pureza de esos dedos que aún nos pueden tocar como la simiente del trigo cuando la acaricia, en una mañana clara, los rayos del sol.

Magnífica forma de ensamblar el mundo de la ciencia con el de la poesía al decir: «Milagrosa ecuación de mi vida son tus manos, / altas como un cielo imposible» (vv. 1-2). No hay nada más completo que el perfil de las manos, aquellas que nos tocan, que nos elevan en la plenitud de lo amoroso.

Los amantes son vistos en su silencio, convertidos en fulgor, en llama, que los arrastra fuera del tiempo a un eterno instante: «Un universo alienta en la mínima distancia / de dos cuerpos en reposo por el relámpago habitados / que, sin memoria, se encuentran en la plenitud del instante» (vv. 3-5). Vemos el placer de ese contacto, la forma en que alumbra el deseo, en un instante que es eter-

no. El reposo no es, por ello, inactividad, sino una especie de calma expectante donde vive el placer.

Dirá luego en otros versos del poema otra referencia a lo cósmico, porque la fusión de la ciencia con la poesía no sólo completa al poema, sino que nos conduce a la absoluta vibración, a un estado de mayor complicidad con la emoción del poema:

«Vía láctea de mi tristeza son tus manos / sangre de misterio iluminado» (vv. 11-12). Las manos son todo, nos pulen, nos abrazan, nos dan sosiego, nos envuelven en un instante irrepetible y, por ello, sin memoria, lejos de cualquier atisbo de tiempo.

Las manos como la única forma de parar el paso del tiempo, de concitar lo eterno entre dos cuerpos que se aman, serán el dolor si no están, la sensación de desvivir que nos dice el poeta en los versos que siguen:

«Y cuando tus manos no están / astros benévolos me envían / donde anida en silencio el resplandor último del tacto. / Milagros ecuación de mi vida son tus manos / ciertas como un llanto irremediable» (vv. 13-17).

Sólo ante la ausencia de las manos del amado puede llegar el recuerdo, hacer memoria de lo que fue un instante sin tiempo, eterno. Esa memoria le invita al silencio y al llanto, como si supiese, en mi opinión, que todo perece, también las manos del amado, fusión absoluta de su ser con el del otro, como si de un místico se tratase, al unir su alma con Dios.

2

Hay muchos poemas del libro que me gustaría comentar, todos ellos cómplices de un mundo interior que nos muestra la sensibilidad y la sensualidad de un hombre que ha sabido sufrir y vivir con plenitud, sin dejar que el pensamiento le llevase a la aniquilación, sino creciendo en el dolor, en la senda de su admirado Francisco Brines, cuya poesía nos habla de una vida que es inútil, pero hermosa en su inutilidad, necesaria para gozarla aunque siempre nos deje el vacío final.

El poeta madrileño busca en otros poemas al amado, en una senda que nos recuerda a San Juan de la Cruz en busca de Dios, en la noche oscura, como ocurre en los poemas titulados «Ausen-

cia» o «No llega», parece que quiere ver la luz entre las tinieblas, pero siempre hay algo que nubla ese resplandor.

Hay un poema titulado «El hueco» que sirve para comprender ese espacio de negación que siempre queda en el amor, ese hueco que queda entre dos cuerpos, siempre sin tiempo real, como si en el acto amoroso conjuraran a la muerte para que desapareciese para siempre. Sólo en el amor (entendido como plenitud sexual y emocional) puede producirse esa aniquilación del tiempo.

Cito unos versos de este poema estructurado en tres partes: «En el hueco que separa dos cuerpos desnudos / hay un cielo pálido de mañana cansada, / una circulación húmeda de silencios / pues labios en cenit aún fulgen desligados». (vv. 1-4).

Si la vida amorosa es un encuentro que nos brinda la calma en un exceso de fatiga por esfuerzos inútiles en muchas otras labores que nos van matando, hay un hueco que no llena nada, es el mundo interior (tema esencial del libro de Lostalé) que no puede ser penetrado, nadie conoce entonces al otro en su plenitud, sólo se intuye su respiración que se escapa de nosotros por el hueco que queda en dos cuerpos desnudos.

Pero el mundo llega en el éxtasis amoroso, porque sólo así el amor nos libra de la muerte, nos hace dioses en plena eternidad: «Todo se hunde en la maravilla aplazada de su término / mientras las palabras se apagan entre latidos de mercurio. / En la pequeña asfixia luminosa sucede entonces el mundo» (vv. 8-10).

El momento culminante del amor es, sin duda, una forma de apagar nuestras palabras cansadas de buscar razones para vivir en un placer que olvida al tiempo y nos reconcilia con nuestra esencia de seres humanos.

Pero siempre hay (he aquí la influencia sabia de Brines en la poesía de Lostalé) un vacío irreversible, como dice al final del tercer apartado: «No existe distancia entre dos silencios / sino sólo el espacio transparente de una lágrima / la sepultada aurora del vacío» (22-24).

3

Lostalé es consciente del vacío de todo, ni siquiera nos libra el amor, con su plenitud, de un final irreversible.

En mi opinión no hay un verdadero pesimismo, sino una invitación constante al goce vital, porque éste nos hace dioses en el instante de la dicha amorosa.

La tormenta transparente que da título al libro es, en mi opinión, un oxímoron que pretende unir dos conceptos distintos pero que se fusionan en la vida, la dicha y la infelicidad, la luz y la sombra de este bello libro, el mejor hasta la fecha, de Lostalé.

El final del primer poema del libro, titulado también «La tormenta transparente» resume muy bien el mundo interior de este libro que resplandece sobre nosotros:

«Despuéblame desde tu reino invisible / y resbala las yemas de tus dedos por mi cielo ardido. / Cuerpo así volverá a tener la memoria de nuestra ceniza» (vv. 43-45).

Sólo el amor cuando nos ha dejado huella en la piel, puede dejar memoria, aunque todo sea olvido, nos quedará esta tormenta transparente donde podemos sentir la lluvia poderosa que nos cala en el cuerpo, como los poemas luminosos de este magistral libro, hecho con los mimbres de la verdadera poesía

La brújula ciega

Sergio Arlandis

El poeta valenciano Juan Ramón Barat (Borbotó, 1959) ha emprendido la escalada constante, consciente y bien fundamentada, hacia las difíciles cotas de la «buena poesía», asumiendo, a veces, que tal logro implica ciertas renuncias, como las de la escritura por impulsos, las del poema-utillaje, la de los trampolines de algunos premios y la de las modas efectistas. Hoy en día, sin embargo, los más avisados lectores de poesía saben que su obra poética está conquistando lentamente (pero con firmeza) los angostos riscos de la calidad y que, tal ascensión, dará la perspectiva de un poeta estimable para la Historia de la Literatura. Es sólo cuestión de tiempo, aunque el propio Barat esté acortando los plazos con cada una de sus nuevas entregas a las librerías.

A su dilatada nómina de obras publicadas¯ cuyas primeras publicaciones ya datan de 1987¯ hay que añadir la importante cantidad de premios literarios que acumula sin que esto mismo, como dijimos, se haya convertido en excusa perfecta para romper la exquisitez de sus libros y la autenticidad de su voz poética en beneficio de lo circunstancial o de los méritos pasajeros. Hasta un total de seis libros de poesía (al margen dejamos su interesante progresión y producción como novelista y autor de teatro) ha publicado en los últimos años: los cuatro primeros los ha reunido en un único volumen, bajo el título *El héroe absurdo. (Poesía reunida)* editado en Hiperión en 2004; le seguirían *Confesiones de un Saurio*, Editorial Aguaclara (2004), y *Malas Compañías*, editado por la Asociación de Escritores y Artistas Españoles en 2006.

Juan Ramón Barat: *La brújula ciega,* Pre-Textos, Valencia, 2010.

Es *La brújula ciega* (Pretextos, 2010) la última de sus entregas: en este libro, en cambio, no sólo quedan marcadas las líneas de desarrollo de su trayectoria sino, también, de su *mundo poético*, cuya lógica resulta destacable, ya que demuestra una calidad formal y un equilibrio temático difíciles de alcanzar debido al esfuerzo que implica renovar y, al mismo tiempo, conservar, esos resortes que identifican su obra sobre la de muchos de sus coetáneos compañeros de generación.

Pero, en cierto modo, *La brújula ciega* es la lectura inversa de toda su producción anterior: la obra de quien regresa, como si de un desorientado Ulises hablásemos, de la aventura emprendida por aquel «héroe absurdo» de su poesía anterior. Una relectura de uno mismo que culmina en la claridad de la palabra, pero la oscuridad de su sentido. Digamos, pues, que el eje que estructura de este intenso y profundo (a veces, incluso metafísico) libro de poesía es el hallazgo de una fragilidad curtida a base de fuerza insistente, de constancia en la búsqueda de un sentido al *viaje iniciático*.

Un tema que, sin embargo, ya se anunciaba en sus libros anteriores, pero que en *La brújula ciega* alcanza su máxima expresión y su precisa interpretación: la aceptación del destino que parte de la resignación, pero no de la rendición, pues se sabe que el destino juega un importante papel en contra del hombre y de los designios que nos tiene preparados, como se expresa en el poema «*Fatum*»: «Podremos alterar el curso de los ríos. / Mas su destino nunca». Pero cabe resistir ante la tiranía del tiempo usando las armas del amor, de la compañía, e, incluso, de la soledad o del reencuentro que propician las palabras en la escritura. Este nuevo poemario añade, a tal conclusión, el necesario escudo de la memoria, aunque esto implique, igualmente, la aceptación definitiva del olvido como amenaza que cohíbe la vida y reduce el mundo hasta la más mínima expresión de nuestra mirada: cabe extender, pues, esa misma mirada y para ello la palabra no sólo es necesaria, sino también la única herramienta que nos queda para construir el propio hogar de nuestro recuerdo. El problema es ¿cuándo regresamos a ese hogar? Ese es el extravío que *La brújula ciega* muestra, ya que si la memoria es azarosa, el hombre es un ser expelido a la aventura existencial sin destino fijo, sin la guía de un sentido que

oriente sus pasos a través de ese laberinto que es el tiempo y que ayude a comprender el porqué de los hechos, de las personas, de las respuestas.

Partiendo, en definitiva, de esta consideración general del poemario, Juan Ramón Barat ha dividido *La brújula ciega* en cuatro partes totalmente simétricas en cuanto al número de poemas que componen cada una de ellas (diez): «Verdura de las eras», «La edad ligera», «Un no rompido sueño» y «La música callada». El sesgo clásico que destilan los títulos no son, tampoco, fruto de un simple homenaje, pues en ellos se presiente una aguda relectura de la historia. El libro no celebra los hallazgos, así que no se trata de rememorar los logros de autores tan conocidos como Garcilaso o San Juan de la Cruz entre otros. Sus intenciones parecen otras: Barat calibra el mismo extravío de estos poetas y sus refutaciones; también la fijación de sus deseos, de sus esperanzas y de la expresión de esos mismos deseos y esperanzas. No es, pues, un simple reconocimiento de la herencia clásica, sino su revisión en la propia piel de un poeta actual que construye su discurso a partir del preciso mecanismo del pasado. De ahí que se trate de una brújula: el «reloj» que no marca la hora, sino el destino.

Desde su comienzo, *La brújula ciega*, se adentra en el enigma de la existencia y de sus resortes en la historia: poemas como «1928» (intenso poema dedicado a la fotografía de su propio padre cuando era niño), «Cementerio abandonado», «El fósil», «Ánfora», «Últimos días de agosto en Alcossebre», «La cripta» o «El Paraíso perdido», resaltan, muy claramente, el peso del tiempo en esta primera parte del libro, pues, en verdad, no se asiste al descubrimiento ni de la muerte ni de la vida como extremos de la existencia, sino de su pervivencia y de los insospechados senderos que conducen a la memoria: «Con los ojos cerrados miro el mundo, / anegado en la luz de la memoria». Porque el ser humano crea hipótesis que ayuden a reconstruir el pasado: lo que fue y lo que será se funden en el marco de lo poético, así que la palabra (simulando la dureza del fósil o del ánfora) no sólo es testimonio del hoy que nos expande y nos aferra de un mismo modo, sino también consorte o legado que dejamos en la extraña arqueología de los años que se suman. Se trata, pues, de pura perspectiva: quienes contemplan hoy el tiempo, serán los contemplados en el

mañana ¿y qué oculta razón explica esta divagación por el oscuro territorio del olvido?

Con «La edad ligera», el poeta apuesta por descifrarnos su voluntad de vida a pesar de todo: si nuestro presente goza de intensidad, más débil será nuestro destello en el mañana. Poemas como «Alimentando lluvias», «Agua», «De la inutilidad del verbo», «*De Utopía*», «Reciclaje», «Polvo eres» y «*Fatum*», así lo expresan, con ligeras pinceladas manriqueñas y garcilasianas. Un mitigado vitalismo recorre esta parte del libro: no se llega al directo *Carpe diem* ni al horaciano *Collige, virgo, rosas*, porque no se busca celebrar la experiencia, sino sus heredades. Sin plan previo, sin el orden de un mapa predestinado, se vive bajo el designio de lo instintivo, de lo inmediato y del impulso repentino del gozo, por eso en «Polvo eres», las rutas del cuerpo se convierten en «Un puñado de sombra / en el yermo jardín de la intemperie». Jardín, sí; yermo, sombrío y a la intemperie, también. Ese símbolo casi ya juanramoniano (en su doble aceptación autorial) se define no por su vigencia, sino por su eco: la escritura, pues, no puede celebrar la vida al mismo tiempo que la experimenta. Tal paradoja, sin embargo, tiñe el libro, en conjunto, de una dialéctica conmovedora y estremecedora, pues al fin el poema conspira contra nosotros mismos y contra el tiempo amenazante: víctima y verdugo, la escritura¯ sólo la escritura¯ habrá de hacer frente a la vida y a la muerte con el paso de los años. Y lo tendrá que hacer con el único bagaje que posee: el de la memoria que, enterrada, reposa en la profundidad del libro.

Esta misma idea da plena organicidad a la tercera parte del libro: «Un no rompido sueño». Esa resistencia del hombre que no admite aún doblegarse al olvido, ni renuncia a las aventuras de la vida, a pesar de que ya ha recorrido un largo camino de la misma. Poemas como «Divagación barroca» «Examen de conciencia», «El abrazo», «Sombra de la tarde», «Pájaros» o «En la biblioteca», vienen a indagar en ese día a día que nos curte la aceptación, o no, de nosotros mismos en el curso imparable de la existencia. Los simples momentos del presente esconden, sin embargo, recovecos de un mensaje indescifrado por el vertiginoso pasar de los días ¿Y si la respuesta estuviera ante nosotros mismos, en la mirada bien fija del calendario que transitamos? ¿por qué volver la vista para

mirar, con claridad, nuestra razón de *estar* allá donde sólo se *es* uno mismo? El poema «*Et lux perpetua*» lo describe perfectamente, con su enigmática eternidad vestida de claridad:

Se preguntan los hombres a menudo
cómo será la muerte.
Intentan describirla con metáforas,
le adjudican la efigie de sus propios temores,
en su presencia tiemblan aturdidos.

Yo concibo la muerte
cuando, absorto, contemplo el firmamento
plagado de infinitas luminarias.
Cierro los ojos. Guardo
un silencio profundo.

Y un sudario de luz me cubre el rostro.

Finalmente, «La música callada», como su propio título indica, se adentra, de nuevo, en la paradójica y desigual combinación entre acto y deseo. Guiados, pues, por esa brújula ciega de nuestros instintos y nuestro pensamiento (siempre en pugna), el ser humano se muestra como individuo marcado por un conflicto interior: lo hecho no resume lo deseado. Ni tampoco lo deseado justifica lo realizado. Esta idea queda perfectamente retratada, aunque siempre con sus concretos matices, en poemas como «El instante», «Crespúsculo», «Verano», «Ciudad nocturna», «Río de Albarracín» o «Dónde». En el sumar de sus versos (ahora sí, cargados de profunda metafísica en sus intenciones expresivas) la revelación no es un don, sino un encuentro fortuito (pero esperado en verdad) en el punto medio que se halla entre nuestras expectativas de la vida y su legado. Ahí la palabra rescata la intensidad de nuestro efímero pensamiento y la extinguible acción de nuestra mirada. El poema «Jaculatoria» (texto que, por otro lado, cierra el libro) así lo afirma, confiando, quizá, en que la fuerza de la marea de los días nos acerque el mensaje (o la barca) de este Ulises, que no se resigna a la tragicidad de la existencia: «Por la luz y la sombra que me ofrecen / el doble rostro con el que me mira / la eternidad».

El libro concluye, en definitiva, con un brindis por el encuentro: la ceguedad de la brújula puede compensarse con la claridad de la lectura, del encuentro con el lector: con su mirada el náufrago se convierte en superviviente tripulante que regresa a la vida, a la expectativa de la memoria, a la hipótesis que se desgrana de las palabras. Por tanto, es la lectura futura la única que habrá de rescatarnos de la intemperie de la historia, de ahí que el verso final del poemario afirme, con rotunda confianza en su propósito: «Por la palabra». Así, el poemario comenzó con la imagen lastrada de tiempo, para acabar con la palabra libre y desatada del ancla pesada que llamamos olvido y que nos convierte en estáticos testigos de la muerte. Todo lo contrario: este libro apuesta por la aventura de la vida, aunque sea ciegamente.

La brújula ciega es, sin duda, precisa expresión de una sensibilidad pulida y curtida de un viaje de regreso a una Ítaca que nunca está fija, ni espera a su gobernante extraviado. Excelente poemario cuya construcción abre infinidad de lecturas pues busca la tierra, la isla, la casa, más abstracta de todas, la más azarosa dentro de la ruta cambiante de los días: tus manos lectoras

Similitudes del destino

Juan Ángel Juristo

Convertido en autor de culto mediada la década de los ochenta, a pesar de que parte de su obra había sido publicada mucho antes, *Inútiles totales*, su primera novela, inencontrable, data de 1951, y su estupenda *El coral y las aguas*, de 1962, Juan Eduardo Zúñiga no ha dejado de producir, poco a poco, una serie de ensayos, colecciones de relatos y novelas de una excelencia poco común sin que esta cualidad se vea recompensada por el reconocimiento que merece esta obra. Perteneciente a la gente que surgió de *Acento*, amigo de autores como Antonio Ferres o Armando López Salinas, Zúñiga, desde sus primeros libros, se descolgó de las tesis del social realismo de su generación, para construir una obra que bebía en aguas más profundas, más libres, más serias también, de tal modo que aunque en libros como *El coral y las aguas* daba cuenta de una suerte de metáfora donde el pasado, la obra se desarrolla en la Grecia que deja atrás la ciudad estado para convertirse en imperial bajo Alejandro, se perfilaba como espejo del presente de la España de aquellos años, lo cierto es que esa interpretación no agotaba las cualidades de la obran ni de lejos y ello de tal modo que bien puede decirse que uno de los grandes aciertos de ese libro es el de su buscada y calculada atemporalidad, como si Juan Eduardo Zúñiga supiese que nada desgasta tanto a la obra como una deuda excesiva con las manías o las modas de su tiempo. De ahí la reputación de carácter alegórico que acompañó a buena parte de su producción narrativa posterior.

Sin embargo ese adjetivo, como tantas otras veces, no ha rendido justicia a la complejidad de la misma, una complejidad que,

---

Juan Eduardo Zúñiga: *Brillan monedas oxidadas*. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2010.

además, se aúna a una multiplicidad de temas e intereses muy variados. Desde la reconstrucción del suicidio de Larra en *Flores de plomo* hasta esa maravillosa evocación del martirologio de una ciudad sitiada en *Largo noviembre de Madrid* o *Capital de la gloria*, de albertiano título, pasando por la descripción de ambientes donde agobia la pobreza en *La tierra será un paraíso*. En todas ellas, el hilo que unifica obras en apariencia tan dispares, y por supuesto en esa excelente *Misterios de las noches y los días*, es la fina percepción para captar el drama de la humanidad doliente, esa mezcla de sentirse y saberse humillado con las ansias locas de felicidad, o esa rara sensación de sentir miedo a la vez que uno se cree un héroe. Esa percepción es afín a la sensibilidad social de sus queridos autores rusos, que Zúñiga ha estudiado durante años con pasión desbordada: desde luego Pushkin, y también Dostoievski, Gogol, Tolstoi, Lermontov... pero sobre todo Turguéniev, autor con el que Zúñiga encuentra más de una afinidad con su obra, quizá ese sentirse en el filo de una tradición en que, por motivos estéticos y de sensibilidad, uno se tiene obligatoriamente que alejar en una suerte de exilio interior, lo que explicaría en gran parte los presupuestos de los que surge esa clara posición literaria de la que ya dio cuenta con plena madurez en *El coral y las aguas*.

Ahora, con la publicación de esta colección de cuentos, *Brillan monedas oxidadas*, Juan Eduardo Zúñiga regresa a la narración, después de unos años de silencio, sin haber perdido un ápice del lirismo y la intensidad de que hizo gala en sus libros anteriores. Salvo dos o tres cuentos publicados en alguna revista, por ejemplo «No llegará el sobrino de Praga», que fue publicado hará unos veinte años en la revista *Madrid*, el resto de los quince relatos que componen el volumen son inéditos y vienen a constituir una de las obras de lograda madurez de su autor. En el libro, el vuelo lírico, de enorme intensidad, queda reservado a la atmósfera en que se desarrollan los relatos, a la peculiar visión del detalle en algunos de ellos y en el título que otorga a cada una de las tres partes en que está dividida la obra, «La fuerza del vendaval agitaba las cortinas como un gran pájaro». «Se olvidan tantas historias de orgullosa pasión y rebeldías». «Sus vidas eran demasiado iguales». En cuanto abordamos los relatos propiamente dichos ese vuelo lírico queda aherrojado por los dictados de la narratividad más

exigente en, de nuevo, una buscada ahistoricidad que, sin embargo, no excluye el detalle otorgado al lector más curioso para que date el momento en que se desarrolla la historia, si tiene esa querencia. Quiero decir con ello que hay en este libro, como en los anteriores de Zúñiga, una amalgama consciente de momentos distintos de la historia con la única intención de dar cuenta de que las pasiones del hombre son iguales, repetidas en las circunstancias aparentemente más disímiles y en geografías y tiempos distantes. Aun así, el madrileñismo de Zúñiga no se puede ocultar y los cuentos de este libro participan de ese peculiar homenaje que el autor, de manera discreta, secreta, casi tímida, otorga a esta ciudad en repetidas ocasiones. A destacar que la guerra civil, tema recurrente en muchas de las obras de Zúñiga, no aparece en esta ocasión y sí unos paisajes muy actuales, como el relato que da cuenta de los avatares por medio Madrid nocturno de una repartidora de pizzas, «Has de cruzar la ciudad», o el llamado «Jazz session».

El cuento que abre el volumen, «El festín y la lluvia», comienza con un deliberado *tempo* decimonónico, como podría encontrarse en una narración de Turguéniev o de Chéjov, para derivar en una resolución muy moderna por lo inquietante de sus planteamientos y, sobre todo, por el tono sorpresivo, al modo de un puñetazo en el rostro, del desencadenante del asunto, entre absurdo y surreal. A partir de aquí se abren unas tramas de variada condición pero todas sin desviarse un ápice de pasadas querencias. Por ejemplo, el recurso a la fantasía histórica. En «No llegará el sobrino de Praga», Zúñiga juega con la idea de un frustrado viaje de Kafka a Madrid para ver a su tío Alfredo Loewy, alto empleado en una empresa de ferrocarriles, o en «París: última decisión» donde rinde un particular y bello homenaje a Mario de Sá Carneiro. También el de dar cuenta de unas vidas olvidadas por no pertenecer a los oropeles de la historia, como el mentado viaje de la repartidora de pizzas, tratado al modo de viaje mítico, iniciático, o el del enamorado Manuel Guzmán en «El molino de Santa Bárbara», gótica, fantasmal, recreación del actual barrio de Chamberí en el Madrid del barroco. En todos, desde luego, el de inmiscuirse en unas vidas marcadas por la desdicha, por la opresión pero cuya característica común es la rebeldía frente a la descarnada imposición. Los ambientes descritos por Zúñiga, se libran

e intentan dar una respuesta a la lúcida consecuencia nihilista de tamaña exposición: sólo por la oscura solidaridad que nos hermana a nuestro pesar y la querencia de luz que nos inunda cuando nos topamos con el mar de tinieblas, nos libramos de la presencia aniquiladora de la nada. El resultado, de claras raíces rusas, da lugar a una densidad de otro calibre, de otra cultura, de otra condición: Zúñiga mantiene en sus relatos un equilibrio que poco o nada tiene que ver con las circunstancias en que se desarrolla la trama y sí con una convicción muy profunda que le viene de lejos: el deseo de hallar un apoyo que salve a sus personajes de la desgracia, en la constatación de la esperanza. Lo personajes de Zúñiga siempre esperan. Es su luminosa lección para nuestros grisáceos días.

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Suscripción anual

Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

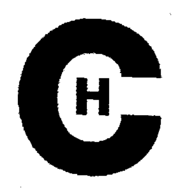
Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana,* todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON

CON RESIDENCIA EN

CALLE DE , NÚM

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE

A PARTIR DEL NÚMERO,

CUYO IMPORTE DE

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

.... DE .... DE 2010

El suscriptor

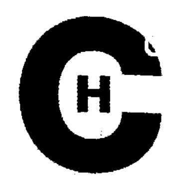
REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN

Precios de suscripción

		Correo ordinario	Correo aéreo
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96.

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON ....

CON RESIDENCIA EN ....

CALLE DE .... , NÚM ....

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE ....

A PARTIR DEL NÚMERO, ...

CUYO IMPORTE DE ....

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

.... DE .... DE 201(

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN ....

....

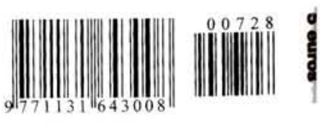
Precios de suscripción

		Correo ordinario	Correo aéreo
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96.


MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN


aecid


9 771131 643008


00728